



HAL
open science

Les images dans Moloch de Thierry Jonquet

Anaïs Loulier

► **To cite this version:**

| Anaïs Loulier. Les images dans Moloch de Thierry Jonquet. Littératures. 2012. dumas-00712768

HAL Id: dumas-00712768

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00712768>

Submitted on 28 Jun 2012

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.



UFR Langage, Lettres et Arts du spectacle,
Information et Communication (LLASIC)

**LES IMAGES DANS *MOLOCH*,
de Thierry Jonquet**

Rapport de recherche (18 crédits) pour le Master 1 Lettres et Arts, spécialité Littératures

Présenté par :
Anaïs LOULIER

Directeur de recherche :
M. Claude COSTE

Soutenu le 21 juin 2012

Année 2011-2012



UFR Langage, Lettres et Arts du spectacle,
Information et Communication (LLASIC)

**LES IMAGES DANS *MOLOCH*,
de Thierry Jonquet**

Rapport de recherche (18 crédits) pour le Master 1 Lettres et Arts, spécialité Littératures

Présenté par :
Anaïs LOULIER

Directeur de recherche :
M. Claude COSTE

Soutenu le 21 juin 2012

Année 2011-2012

Table des matières

Introduction.....	5
I. LES IMAGES DANS LES ENQUÊTES : FAIRE SIGNIFIER.....	12
A- Du signe à l'indice.....	12
1) L'image comme trace : faire subsister	12
2) La construction de l'indice.....	15
3) L'image : indice d'une réalité intérieure.....	21
B- De l'indice à la réalité.....	23
1) L'image comme preuve.....	23
2) L'identification : de la représentation au représenté.....	25
II. MISE A DISTANCE DE L'HORREUR.....	32
A- Mauvaise distance.....	32
1) Sublimation du réel : une image mensongère.....	32
2) L'image-spectacle.....	35
3) Voyeurisme des images.....	39
B- Bonne distance.....	42
1) La protection par l'image.....	42
2) Comprendre par l'image.....	44
C- Le roman face à l'horreur : quelle distance ?.....	47
1) Limite éthique.....	47
2) Dire l'horreur pour la dénoncer.....	49
III. LES MOTS : POUR DÉPASSER L'HORREUR DE L'IMAGE.....	51
A- Image et mémoire : un combat dans les mots.....	51
1) La mémoire passive de l'image.....	51
2) Mettre en mots. Pour un oubli actif.....	56
B- Un Cri littéraire.....	60
1) Un tableau comme lien narratif.....	60
2) Réalisation littéraire du projet pictural.....	62
3) Le roman ou la vie.....	67
Conclusion.....	70
Bibliographie.....	72

INTRODUCTION

« Paraît que ça fristouille pas mal, là-dedans¹ ». Le néologisme « fristouiller », inventé par le médecin-légiste Pluvinage de *Moloch* pourrait servir à qualifier l'ensemble du roman : ce qui « fristouille » suggère « bien des turpitudes, des promesses de fil à retordre, du cas d'école en puissance, bref du cadavre rebelle aux aveux, de la viande à secret » (p. 37). Avec son thriller *Moloch*, Thierry Jonquet livre un roman policier sur l'inhumaine humanité des hommes de la société contemporaine, qui ne valent pas mieux que les Carthaginois de l'Antiquité qui déposaient en offrande à Moloch, sur sa statue de métal chauffée à blanc, de très jeunes garçons qui mouraient ainsi dans d'atroces souffrances. A travers différentes histoires, Jonquet explore l'ordinaire barbarie humaine, d'autant plus révoltante et horripilante lorsqu'elle s'exerce, comme c'est le cas dans son roman, contre les enfants.

Un matin à Paris, près de la porte de la Chapelle, au fond d'un terrain vague et au milieu de ruines, un pavillon se transforme en maison de l'horreur. Un à un, les inspecteurs de police pénètrent dans cette bicoque. Le premier à découvrir le spectacle est l'inspecteur Dimeglio : trois corps se trouvent dans la maison, un quatrième est resté coincé sous le volet métallique de la cuisine, le haut de son corps, dehors, sans blessure, mais le reste du corps détruit. Dangel pénètre ensuite dans la maison. Au cours de leur discussion, autour d'un croquis de la scène de crime, les informations se précisent : tous les corps ont été endommagés, à divers degrés, par les flammes qui ont rongé leurs corps. Choukroun, jeune recrue, entre à son tour, et en ressort les larmes aux yeux. Rovère attend, lui, l'arrivée de la substitut du procureur, Maryse Horvel, pour visiter la scène de crime. Tous les murs de la maison sont noircis par les flammes qui ont carbonisé les corps des victimes, quatre jeunes enfants de six ou sept ans. Chaque visiteur est marqué par les yeux fous, révoltés, de l'enfant coincé sous le volet métallique. La police se lance donc à la recherche du meurtrier.

Parallèlement, Valérie, âgée de huit ans, fait toujours des crises d'hypoglycémie alors qu'elle a été opérée quelques jours auparavant du pancréas. Ces pics inexplicables déclenchent la méfiance de Françoise, infirmière, qui se lance dans une véritable enquête médicale. Premier élément suspect : très régulièrement, la perfusion de la fillette fuit.

¹ Thierry Jonquet, *Moloch*, Gallimard, Folio policier, 2001, (1ère édition en 1998) p. 37
Par la suite, pour plus de clarté, les références des pages seront signalées entre parenthèse après la citation

La police dispose comme indice du témoignage d'une vieille chinoise qui tient une épicerie, de laquelle provient la nourriture retrouvée dans un carton, dans la maison : un homme d'apparence ordinaire, accompagné d'une fillette qu'il battait vraisemblablement, est venu dans sa boutique acheter le jambon et les chips. A partir de ses souvenirs, la chinoise guide le dessinateur dans l'exécution d'un portrait-robot.

Dansel de son côté va rendre visite au propriétaire de la maison de l'enfer, Guy Verqueil, un photographe d'art. Dans sa maison, des tableaux de propagande soviétique ornent les murs du salon. L'entretien ne donne rien. L'autopsie des corps, menée par Pluvinage révèle que l'un des enfants était fermement attaché au moment où les bouteilles incendiaires ont éclaté. Aucune trace de violence sexuelle n'est décelée sur les corps exploitables. Aucune piste ne se détache dans l'enquête.

Or, la police n'est pas la seule à tenter de retrouver le criminel. Charlie, ancien militaire, et petit voleur, est lui aussi sur la trace de celui qu'il nomme « le salopard de la Chapelle ». Alors qu'il vient de voler du matériel sur le chantier voisin de la maison, et qu'il s'apprêtait à repartir, il voit une fillette émerger du volet métallique, qui se cache à l'approche d'une voiture. Un homme en sort, appelle la fillette, et sort du coffre de sa voiture quatre bouteilles qu'il emmène avec lui dans la maison. Quatre explosions retentissent avant que l'homme ne ressorte et reparte. Une fois parti, Charlie entre dans la maison où les corps brûlent. Dehors, il retrouve la petite fille, Héléna, figée devant le spectacle du garçon agonisant, coincé sous le volet métallique. Charlie finit par détourner le regard de la fillette et l'emporte avec lui. Elle devient sa petite protégée, il l'habille, la nourrit. Muette, ils ne communiquent que par les dessins, et c'est donc en dessins qu'elle tente de lui raconter sa vie. Mais elle ne se satisfait pas d'avoir été sauvée : elle veut être vengée. Et c'est Charlie qu'elle charge de cette mission.

Sur le carnet de santé de Valérie, Françoise découvre que la fillette a subi de multiples hospitalisations, qui laissent penser qu'elle pourrait être victime de maltraitance. Mais cette hypothèse n'emporte pas l'adhésion du chef des internes, Vitold.

Dans son cabinet, Serge Vilsner entreprend une autre sorte d'enquête, psychanalytique cette fois. Son client, Maximilien Haperman, est un Américain d'une soixante d'années, peintre, dont le travail était reconnu et à la mode dans les années soixante. Atteint d'une maladie dégénérative du cristallin, il projette de se suicider dans les mois à venir, avant de devenir aveugle. S'il fait appel au psychanalyste, c'est parce qu'il a besoin, dit-il, d'une écoute attentive, afin d'éclaircir certains points avant de mourir. Ses discours n'ont trait qu'à la

peinture. Il éprouve une fascination morbide pour le sang, utilisé comme matériau chez certains artistes ; il a lui-même cherché à peindre avec son propre sang, sans que le résultat lui paraisse probant. Après la séance, Vilsner se met à rêver du succès que lui apporterait la publication de l'étude qu'il pourrait entreprendre à partir du cas Haperman. Grisé par l'alcool, le soir, en sortant d'un restaurant pour rentrer chez lui, il ne se rend pas compte qu'il est suivi.

L'état de santé de la petite Valérie ne s'améliore pas. Et l'artériographie hépatique ne montre rien d'anormal : les crises d'hypoglycémie ne sont pas dues à des métastases au foie. Son cas est une énigme médicale.

Charlie emmène Héléna à la Foire du Trône. Ils y passent la journée. Un photographe immortalise leur bonheur, image d'un père avec sa fille. Au moment de repartir, Héléna aperçoit un accordéoniste. Elle explique à Charlie, tant bien que mal, qu'un accordéoniste est un personnage important de son histoire, et qu'il pourrait être la clé pour retrouver le « monsieur », le tueur de la Chapelle. De retour dans le repaire de Charlie, elle poursuit sa bande-dessinée. Sur un des dessins, Charlie croit voir l'intérieur d'un café, dans lequel il identifie la silhouette d'un accordéoniste. Héléna lui dessine des indices pour lui permettre de retrouver le coupable.

L'analyse scientifique révèle que les enfants de la maison de la Chapelle étaient sous-alimentés, mais surtout, qu'ils étaient drogués avec des somnifères. Or, quelqu'un est parvenu à arracher une plainte du mur et à soulever le rideau métallique. De plus, des empreintes d'enfant ont été relevées sur le carton de nourriture. Cela amène Dimeglio à penser qu'un autre enfant se trouvait dans la maison, chargé de nourrir les autres : la fillette qui a accompagné l'homme à l'épicerie.

Valérie subit une nouvelle crise. Vitold, avant de lui donner des médicaments pour la soulager, effectue une prise de sang. La seule raison qui expliquerait les crises, ce serait que quelqu'un lui injecte de l'insuline. Son hypothèse est confirmée par les résultats d'analyse. En vidant une poubelle, une femme de ménage se pique avec une seringue dont le modèle n'est pas utilisé dans les hôpitaux. La seringue était emballée dans le papier cadeau de la poupée que les parents de Valérie venaient d'offrir à leur fille. Tout porte à croire que c'est la mère qui pourrait avoir injecté l'insuline à sa fille.

Charlie part à la recherche de l'accordéoniste, dans les cafés des Puces, mais en vain. A son retour, il annonce à Héléna qu'il n'a pas pu le retrouver, et qu'il vaut mieux oublier toute cette histoire et démarrer une nouvelle vie. Mais la fillette ne l'entend pas ainsi. Elle sort sur la

coursive du repaire de Charlie, qui, après avoir entendu un cri, la retrouve au sol, morte.

Françoise, aidée du chef du service se poste en faction pour observer le comportement des parents de Valérie avec leur fille. Ils découvrent ainsi que c'est bien la mère qui injecte l'insuline dans la perfusion de la fillette. Elle est atteinte du syndrome de Munchausen par procuration : elle crée, en empoisonnant sa fille, les symptômes de maladies. Au cours d'un interrogatoire avec le père de Valérie, Nadia, la juge, découvre que le père de Marianne, la mère de Valérie, entretient une relation incestueuse avec sa propre fille, et qu'ainsi, Valérie est probablement la fille de celui qu'elle pensait être son grand-père. Emprisonnée, Marianne finit par se suicider avant le procès.

Charlie décide alors de poursuivre la mission que lui avait confiée Héléna. Il se rend compte que ce n'était pas un café, mais une cafétéria du métro, que la fillette lui avait dessiné. Il y retrouve l'accordéoniste, l'attend et le suit. Hors du métro, ce dernier retrouve l'assassin de la Chapelle. Charlie les suit et les retrouve près des Puces, dans la maison de l'accordéoniste. Les ayant localisés, il se rend dans un bistrot voisin pour réfléchir. Le « salopard de la Chapelle » entre pour y acheter des cigarettes. La décision de Charlie est prise : il ressort et se cache derrière une camionnette, tout près de la maison de l'accordéoniste.

La police est de nouveau appelée à se rendre à la maison de la Chapelle : un cadavre vient d'y être découvert, il s'agit de l'homme du portrait-robot, Dimitriescu.

Deuxième séance pour Haperman. Il poursuit le récit de son parcours artistique. Il a pris, au début des années quatre-vingt-dix, le relais d'autres artistes qui utilisaient leur corps, et la souffrance, comme moyen d'expression artistique. Au cours de ses performances, il offrait le spectacle de la souffrance de son corps devenu marionnette, transpercé par des crochets et attaché, comme en apesanteur, par des filins. Après la séance, Vilsner va au cinéma. En sortant, il ne se rend pas compte qu'il est suivi.

Charlie envoie une lettre à la juge en charge de l'affaire de la Chapelle, Nadia Lintz, dans laquelle il revendique le meurtre de Dimitriescu ainsi que celui de l'accordéoniste. Il agit sous le nom du caporal Grésard, et se présente comme un justicier. Son identité est confirmée par l'armée, qui présente une photo du caporal, comparée, à celle que Charlie a joint à sa lettre, celle prise à la Foire. Charlie a servi au Rwanda, d'où il est revenu traumatisé. La police retrouve effectivement le cadavre de l'accordéoniste, dans sa maison, émasculé, et entouré de photographies sur lesquelles figure Héléna, nue, avec l'accordéoniste, dans diverses poses pornographiques. L'enquête s'oriente sur la piste d'un réseau pédophile.

Lors de sa troisième séance, Haperman dévoile sa passion pour la peinture de Munch, et plus particulièrement, son admiration pour le célèbre tableau du peintre, *Le Cri*. Il explique que le monde crie sa douleur à travers la bouche du personnage. Le vœu d'Haperman est de laisser une œuvre d'une intensité comparable, avant de se suicider. En sortant de son cabinet, Vilsner se rend compte que la démarche de son patient, dont le corps est lardé de cicatrices, et celle de Marianne, sont très proches : ils font de la douleur un spectacle. En rentrant chez lui, quelqu'un le suit, encore et toujours, sans qu'il ne s'en rende compte.

Un nouveau cadavre est découvert, à la suite d'une nouvelle lettre envoyée par Charlie. Il s'agit d'un dénommé Vlad. C'est lui qui avait contacté Dimitriescu pour avoir les enfants. Mais, parce qu'il n'a pas voulu lui donner tout l'argent promis, Dimitriescu les a fait brûler.

Dans l'agenda de Vlad, le nom et le numéro de Verqueil, le propriétaire de la maison de la Chapelle, sont inscrits. Chez Verqueil, aucune photo pornographique n'est retrouvée.

Aux Puces, les enquêteurs trouvent un gérant de café qui identifie Charlie. Il les envoie vers René, l'homme qui rachetait à Charlie la marchandise. Mais René ne sait pas où se trouve Charlie. Il les envoie à son tour vers Anita, une jeune fille qu'a fréquenté un temps Charlie, et qui serait susceptible de connaître l'emplacement du repaire de Charlie. La retrouver n'est pas chose aisée sans un signalement précis. René met à contribution un vendeur de drogue, qui lui indique qu'Anita est dans un hôpital psychiatrique. Elle reconnaît Charlie sur la photo qui lui est présentée et parvient à retrouver l'endroit où vivait Charlie. Mais il n'est plus là.

Vilsner a été enlevé. C'est en fait son patient qui l'a enlevé, car il a besoin de lui en tant que psychiatre pour soulager et aider les enfants qui lui seront amenés. Ces enfants sont les cobayes qu'il a fait venir pour lui servir de modèle ; pour qu'il puisse faire son *Cri* à lui.

Charlie contacte par téléphone Nadia. Il a tué Verqueil, qu'il a laissé sous un pont. Il se rapproche de la fin de sa mission. Ne lui manque qu'un homme, le commanditaire des enfants. Le soir, Charlie téléphone à nouveau et donne des indications sur l'endroit où la police pourra trouver le dernier cadavre. Quand elle se rend finalement sur place, les inspecteurs retrouvent Vilsner, enfermé dans la cave, en état de choc, et à l'étage, les corps morts de Charlie et d'Haperman. Charlie aura mené à sa bien sa mission, et y aura laissé la vie. Les quatre enfants de la Chapelle étaient les modèles attendus par Haperman. La folie d'un homme leur aura coûté la vie : il voulait capter dans le regard d'un enfant la souffrance du monde.

Une multitude d'images matérielles entrent en jeu non seulement dans le déroulement des enquêtes, mais aussi dans des récits plus secondaires. L'image comme représentation apparaît sous différentes formes : la photographie, la peinture, le dessin, et l'image filmique. Si la photographie et l'image filmique entretiennent plutôt un rapport avec la réalité extérieure, qu'elles enregistrent, à l'inverse, le dessin et la peinture sont plutôt l'expression d'une réalité intérieure. Toutes ces images partagent néanmoins le fait d'être des représentations : elles ne sont jamais la chose elle-même, l'expression de la réalité en soi. Pour qu'il y ait re-présentation, il faut que la réalité soit absente. Ainsi, elles sont toujours, de quelque manière, un substitut présent d'une réalité absente.

Mais *Moloch* est un roman. Les images ne se donnent donc pas à voir telles quelles : elles font à leur tour l'objet d'une représentation, littéraire. Il faut en passer par les mots pour voir l'image apparaître. La réalité de la fiction est donc mise en image, une première fois, par les représentations iconographiques matérielles, puis une seconde fois par leur représentation littéraire.

Quelle est la nature de cette réalité fictive ? La première de couverture indique que *Moloch* est un thriller : la structure narrative doit donc apporter au lecteur le frisson, l'angoisse. Le genre policier permet de jouer sur ces sentiments. Thierry Jonquet est un auteur que les critiques situent dans la veine littéraire du néo-polar : des romans policiers noirs, qui plongent dans les ténèbres de la société contemporaine. *Moloch* n'y échappe pas. L'horreur est partout : présente à chaque chapitre, elle imprègne toutes les descriptions, s'imisce dans toutes les images, suinte dans chaque séquence narrative. Or, les images semblent confronter violemment le lecteur à cette réalité horrifique, la lui donnant à voir dans une image déjà créée. Elles rendent l'horreur présente, la font surgir à l'esprit, la mettent sous les yeux du lecteur.

Comment, dès lors, les images, articulées à un autre mode de représentation qu'est la littérature, soulignent un jeu de distance-présence à l'horreur ? Engagées comme signes dans l'enquête policière, qui les transforme en indices, les images matérielles attestent, présentent, font resurgir l'horreur des crimes commis tout au long du roman. Certains utilisateurs d'images exploitent cette réalité horrifique, en se servant de leur aspect représentationnel, et donc du jeu de présence-absence, pour en faire un spectacle, là où d'autres voient dans l'image, le moyen de mettre l'horreur à distance pour se prémunir de sa violence. Pourtant, seuls les mots semblent être capables de mettre une distance entre l'image et le ressenti émotionnel qu'elles déclenchent. Mémoire de tout, fantômes de l'esprit, les images ne

paraissent s'effacer que par l'introduction du langage, glacis protecteur de l'émotion. Et c'est encore la littérature qui pourra dépasser l'horreur de l'image projetée par Haperman, en rendant à ses victimes le devenir et la poésie qu'elle seule peut offrir.

I. LES IMAGES DANS LES ENQUÊTES : FAIRE SIGNIFIER

Moloch s'ouvre sur un quadruple homicide. Le roman prend dès le départ une tournure policière : il faut mener l'enquête afin de découvrir et retrouver le coupable de ce meurtre d'une horreur et d'une cruauté extrêmes. Les différentes enquêtes menées dans le roman, aussi bien par la police que par Charlie, par l'infirmière de Valérie ou le psychanalyste d'Haperman, s'appuient sur des images, qui sont autant de signes : elles manifestent quelque chose, sont porteuses d'une valeur et d'une signification volontairement placées en elles. Or, l'enquête transforme ces signes en indices : le travail des enquêteurs est de trouver ce que le signe dit involontairement. La signification du signe est à élaborer, et cela, afin de pouvoir, ensuite, en tirer les informations nécessaires pour que l'enquête puisse aboutir.

A- DU SIGNE À L'INDICE

Les images sont une représentation de quelque chose d'autre : elles sont des signes. L'image est toujours manifestation d'une absence. Dans l'image, ce n'est pas , en effet, la chose réelle qui se présente au regard du spectateur, mais sa représentation. Le signe est pure potentialité de signification. Ce qui est là me renseigne sur ce qui n'est pas là. Or, le renseignement fourni est à élucider. Le signe – manifestation volontaire – devient indice – manifestation involontaire – sous l'action de l'enquêteur, qui cherche dans le signe plus que ce qu'il lui livre à première vue. Dans le présent de l'enquête, le passé de l'image est réactualisé, ressassé.

1) L'IMAGE COMME TRACE : FAIRE SUBSISTER

L'image comme signe s'organise autour d'une dialectique de présence-absence. La représentation présente est porteuse d'une information passée. La création d'une image au présent attestera, dans le futur, que cela a été. Immortaliser, figer l'instant, telle est la fonction de la photographie. C'est pourquoi dans le déroulement de l'enquête policière, des

photographes font partie de l'équipe : le service de l'Identité judiciaire photographie les scènes de crime, afin de garder une trace de ce qui a été : dans la maison de la Chapelle, « les lieux furent photographiés sous tous les angles » (p. 37). La scène ne pouvant être gardée en l'état indéfiniment, prendre des photos permet de mémoriser chaque détail, chaque position des corps, chaque petite chose qui pourrait par la suite devenir un indice. La photo est l'image d'un instant : « Ce que la Photographie reproduit à l'infini n'a eu lieu qu'une fois : elle répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement² ». Le phénomène immortalisé par la photo est voué à disparaître, d'autant plus que sur une scène de crime, tout est pris pour être soumis à des analyses scientifiques. « L'essence de la Photographie est de ratifier ce qu'elle représente³ ». Dès lors, elle atteste d'une réalité passée, en garde la trace. Elle fait subsister, sous la forme d'une représentation, ce qui a été.

Et la photographie est d'autant plus nécessaire ici que les corps morts ne peuvent rester dans la maison : il faut bien qu'on les déplace, pour les examiner, les autopsier. On ne peut laisser le corps mort à l'air libre. La mort ne laisse rien en l'état ; pris dans le temps qui passe, les cadavres sont aussi soumis à la destruction. C'est cette décomposition que l'image photographique vise à éviter : l'image, elle, ne bouge pas. Ce qu'elle a immortalisé ne bougera plus dans la photo. L'image fige le temps et atteste que « cela a été », selon l'expression de Barthes, et que cela a été ainsi. Elle dispose d'un pouvoir d'authentification : l'image photographique ne ment pas. Ce qu'elle montre a été. Elle garde trace de ce qui n'est plus en montrant ce qui a été. La photographie judiciaire est d'autant moins mensongère qu'elle ne cherche pas à faire de l'art : elle ne met rien en scène, captant le réel tel qu'il s'offre à l'objectif.

Que « la Photo immobilise une scène rapide dans son temps décisif⁴ », c'est ce qu'illustre le photographe de l'Identité judiciaire qui assiste à l'autopsie des quatre enfants. La narration de cet épisode est le récit d'une mise en image. L'écriture est suspendue par les flashes photographiques, reproduisant ainsi l'immobilisation de l'instant.

Choukroun et Rovère assistent à l'autopsie, en plus du médecin légiste qui la pratique et du photographe de l'Identité judiciaire qui vient immortaliser ce que le médecin découvre. Son travail consiste à fixer et montrer ce qui bientôt ne sera plus visible. Les corps brûlés sont d'une très grande fragilité : « le petit corps carbonisé [...] semblait près de rompre, de se disloquer » (p. 70). Le photographe est là pour mettre en image, reproduire sous le mode de la

2 Roland Barthes, *La Chambre claire*, 1980, in *Œuvres complètes*, t. V, éd Seuil, 2002, I, 2, p. 792

3 *Op. cit.*, II, 36, p. 858

4 *Op. cit.* I, 14, p. 814

représentation, ce qui est sur le point de disparaître. Le légiste dirige les regards des spectateurs – avec ses interjections : « Regardez ! », « Approchez, approchez » (p. 70), Pluinage donne l'impression d'être le maître de cérémonie d'un grand spectacle. Il indique aux non-initiés ce qu'il y a à regarder, en le leur montrant avec la lame d'un couteau : « une mince boursouffure dans un conglomérat de chairs dévorées par les flammes, quasiment réduites à l'état de cendres, qui menaçaient de tomber en poussière au moindre geste malencontreux » (p. 71). Cette phrase nominale vient qualifier « ce qui restait des lèvres de l'enfant » (p. 71). L'absence de verbe fait surgir l'image. Ce qui est vu ne semble ainsi pas faire l'objet d'un acte de vision, mais paraît s'imposer au regard. C'est aussi une façon de mettre en mots ce que le photographe a lui, mis en images : « Le photographe arma son flash et prit un premier cliché ». L'action est suspendue par la séquence textuelle, comme le photographe suspend le temps en immortalisant ce que le légiste montrait. Le narrateur ne donnera jamais le résultat de cette photo ; c'est pourquoi il dit ce qui a été pris. Les mots font l'image au moment où l'image est prise.

Cette photo, qui vient doubler la vision des spectateurs, ne montre pas ce qu'il y a d'intéressant dans ce qu'indiquait le médecin : « Vous ne voyez pas ? » (p. 71). Il les dirige donc par ses gestes : « « La pointe du bistouri que manipulait Pluinage s'insinua prudemment dans le modelé de résidus noirâtres et en dégagea un long filament poisseux » (p. 71). Les regards se portant sur cela, le photographe prend une nouvelle photo : « Nouveau flash » (p. 71). La photographie est marquée par l'effet visuel, le flash, et non par le résultat, le cliché. L'action est arrêtée, immobilisée, par l'interruption photographique. En effet, la séquence textuelle se poursuit : « Un lambeau nettement plus substantiel suivit, effiloché, se détachant de son support millimètre par millimètre, au fur et à mesure de la poussée imprimée par le scalpel » (p. 71). La photo immortalise « l'instant décisif » au cours duquel le « filament » devient « lambeau ». Mais la description de l'aspect de ce qui a été sorti de la bouche de l'enfant n'est pas suffisante pour savoir de quoi il s'agit. Il faut en passer par le langage pour éclaircir l'image : c'est « du sparadrap » (p. 71).

L'autopsie se poursuit. Le travail du légiste permet d'expliquer la position étrange dans laquelle se trouvait l'un des corps : « l'enfant avait brûlé avec les bras serrés, croisés, le long du torse, comme immobile, alors que la logique d'une telle situation suggérerait qu'il se fût violemment agité » (p. 71). Or, ce que va mettre en évidence le médecin renverse la logique, et justifie l'immobilisme de l'enfant : « Pluinage, de la pointe de son instrument, dégagea un filin qui enserrait le poignet droit, courait au ras des reins pour faire le tour du torse et joindre

le poignet gauche, avant de repartir en sens inverse » (p. 72). Encore une fois, le photographe prend acte de ce qui est montré : « Troisième flash » (p. 72). La photographie vient interrompre le récit. La proposition relative avait anticipé sur l'action du légiste, donnant des informations sur la position de la corde avant qu'il ne la sorte du magma de l'anorak fondu. La séquence textuelle reprend donc après l'interruption photographique, qui a immortalisé l'instant du dégagement du filin : « Il en suivit lentement le trajet » (p. 72). Les instantanés photographiques mettent en pause le récit narratif. La description des éléments montrés par le légiste amorce ce que pourrait être la description du cliché photographique. Chaque séquence se voit immortalisée par une photographie qui elle, n'est pas décrite. Les épisodes sont marqués et organisés par la numérotation des clichés.

Les photographies prises lors de l'autopsie gardent bien une trace de ce qui a été et n'est plus. Afin de montrer ce qu'il y a d'intéressant sur les cadavres, Pluvinage les modifie. Les photos montrent l'instant avant leur modification. Elles serviront à mettre au courant la juge de la teneur de l'affaire. Ces photos font subsister ce qui a disparu. Elles sont la trace d'un passé par elles attesté.

Or, en gardant une trace d'un instant voué à ne plus être, la photographie devient une arme judiciaire, mais surtout une arme face au réel toujours changeant. Le photographe a « tout son matériel fourbi » (p. 70). L'usage du participe passé de fourbir invite à lire cette expression au figuré : fourbir ses armes signifie se préparer au combat. Dès lors, la photographie c'est un combat contre le réel, qu'il s'agit d'affronter en le montrant tel qu'il se présente à l'instant. L'arme, c'est l'appareil photographique, les munitions, le flash : « il arma son flash » (p. 71), nous dit le narrateur. En créant une image, le photographe fabrique un signe. Ce signe est porteur d'une signification à construire. Cette élaboration transforme le signe en indice.

2) LA CONSTRUCTION DE L'INDICE

L'image n'est pas nécessairement figée, immobile. Il existe des images qui disent, qui racontent. C'est le cas du dessin. Ce mode de représentation lié à l'univers enfantin est surtout présent dans la première moitié du roman, puisque c'est le mode d'expression d'Hélène. Ne pouvant pas parler, elle raconte sa vie par le dessin. Face au mutisme d'Hélène, et par les

petits cris qu'elle émet, Charlie comprend que la fillette est muette. Afin de pouvoir communiquer avec la petite, Charlie lui donne un cahier et des stylos de couleur. Alors qu'elle se met à dessiner, il l'arrête et lui écrit un message. Mais elle ne sait ni lire, ni écrire. Aussi le dessin sera-t-il le mode d'expression qui caractérisera la fillette muette, et le moyen pour eux d'échanger. Elle raconte ainsi toute sa vie par le dessin, en constituant une bande dessinée sans parole. En venant se substituer à la parole – aussi bien écrite qu'orale – le dessin devient une image narrative. Or, en tant qu'image, il peut faire l'objet de descriptions, qui seront alors chargées d'une force narrative. Les « petits croquis naïfs » (p. 137) qui remplissent les pages du cahier sont là pour raconter. Pourtant, le dessin est un mode particulier de représentation en ce sens où le message narratif n'est pas toujours clair : le dessin est soumis à interprétation pour pouvoir être déchiffré. L'interprétation, processus d'intellectualisation de la perception immédiate, ne peut se faire sans description. La mise en mots de la vision constitue une première étape de ce processus. La tâche s'avère très ardue : « Charlie eut l'impression d'avoir à déchiffrer une série de hiéroglyphes » (p. 137). La signification du signe n'étant pas transparente, il faut la mettre à jour. La narration qui se déroule en focalisation interne laisse alors la place à une description qui suit la même focalisation. C'est pourquoi les descriptions des dessins sont bien souvent peu développées : le personnage lui-même, à travers des yeux duquel la description est rendue, ne sait pas trop ce qu'il voit. Si le détail lui échappe, il parvient néanmoins à saisir le message global des images : « De l'ensemble se dégageait une impression de grande violence » (p. 137). Cette impression se trouve immédiatement justifiée par la description globale des dessins : « Des personnages en frappaient d'autres, il y avait des bâtons, des yeux d'où s'écoulaient des larmes, en abondance, des visages d'enfants meurtris, des gribouillages censés représenter des combats ». Si le lien narratif entre les images lui échappe, Charlie perçoit néanmoins leur lien thématique rendu par la description. La description de ces images raconte une violence.

Afin de pouvoir vraiment communiquer, Charlie entre dans le monde d'Hélène, retourne dans le monde de l'enfance par le dessin « C'est moi qui vais dessiner, O.K ? et toi tu vas m'aider » (p. 138). Mais ses dessins ne sont pas parlants : son mode d'expression à lui, c'est la parole. Aussi ajoute-t-il à chacun de ses dessins des gestes et des paroles :

Il traça un croquis de la maison dans laquelle les petits compagnons d'Hélène avaient péri brûlés vifs. Pour mieux souligner le propos, il approcha la flamme de son briquet de la feuille de papier.

– *Le monsieur qui a fait ça, c'est qui ? Tu pourrais me le dire ? Tu le connais ?*

Hélène fronça les sourcils. Charlie dessina un grossier bonhomme qui lançait une bouteille,

et, une nouvelle fois, alluma son briquet.

– *Boom ! s'écria-t-il. Tu as pigé ? Le monsieur, c'était qui ? (p. 138)*

Le dialogue fonctionne mal parce qu'ils n'ont pas les mêmes outils. Alors que pour la fillette, le dessin est toujours premier – elle recourt éventuellement à des gestes pour clarifier ou expliquer son dessin –, Charlie ne peut s'empêcher de lui parler. Le dialogue vise à reconstituer l'histoire de la fillette.

Le dessin est donc support du récit à reconstituer, et même support du récit à écrire. Ainsi, les personnages représentés servent-ils de point de repère à l'action qu'elle veut leur faire subir : « A plusieurs reprises, Hélène avait désigné le poignard de Charlie, puis le dessin du « monsieur », sur le cahier. Le geste était éloquent » (p. 141). Elle réclame vengeance. Le dessin sert à raconter une action. Il s'agit pour l'observateur de « reconstituer l'histoire, à tâtons » (p. 141). Le dessin, et donc la description qui en est faite, recèlent un pouvoir narratif. C'est dans l'écriture de cette histoire que s'opère la construction du signe en indice : chaque dessin comporte plus que ce qu'il exprime en soi.

Le dessin est donc une image parlante : il fait récit. Si Charlie a pu retrouver Dimitrescu, c'est parce qu'il disposait d'indices supplémentaires concernant le lieu où il pourrait trouver un autre individu qui le mènerait à celui qu'il nomme « le salopard de la Chapelle », ou le « monsieur ». Il bénéficie du témoignage d'Hélène, qui a vécu auprès de cet homme. En effet, sa petite protégée, Hélène, lui délivre, à travers ses dessins, des indices pour l'enquête qu'elle lui a confiée. Alors qu'ils s'apprêtaient à rentrer de leur sortie à la Foire, Hélène voit un accordéoniste. C'est pour elle l'occasion d'introduire un nouveau personnage dans son histoire, un accordéoniste : « Le « monsieur » connaît l'accordéoniste, c'est ce que tu veux me faire comprendre » (p. 155). De retour dans le repaire de Charlie, Hélène se met à dessiner, complétant ainsi sa bande-dessinée. Son dessin concerne cet accordéoniste qui semble avoir un rôle dans l'histoire de sa vie. Elle a donc dessiné quelque chose en rapport avec l'événement du jour, avec la narration, mais ce n'est pas la scène relatée qu'elle dessine.

Ce dessin fait l'objet d'une description assez précise. C'est Charlie qui prend en charge la description, déclenchée par l'ouverture du cahier et la découverte des nouveaux dessins : « Il récupéra le cahier sans bruit et examina les nouveaux dessins » (p. 166). Le dessin enfantin est un mode particulier de représentation puisque les traits du dessin ne sont pas forcément très ressemblants. Il ne s'agit pas de voir ce qui est représenté, mais de « reconnaître ». C'est ce verbe qui introduit la description : « il reconnut... » Les éléments qui

composent le dessin sont nommés un à un, par accumulation : « une silhouette porteuse d'un accordéon, des tables et des chaises, l'intérieur d'un café, avec un comptoir, un percolateur » (p. 166). Le thème-titre de la description est placé au milieu de l'énumération des éléments : le café. C'est que la description mélange la simple observation du dessin, et les remarques de l'observateur. Charlie interprète le dessin, à la vue des éléments qu'il peut reconnaître, comme étant « l'intérieur d'un café ». Le processus d'interprétation fait des éléments du dessin des symboles : conventionnellement, l'association de tables, de chaises, de percolateurs renvoie aux composantes d'un café. Les principaux éléments du dessin figurent dans cette première phrase. La suite de la description vient apporter des détails dont l'ordre reproduit le regard de l'observateur : « Une laisse pendait à son poignet et le reliait à une espèce de caniche ». Si les éléments de décor peuvent être assez précis et constituer des indices fiables, le personnage représenté, au contraire, n'est pas dessiné précisément : il n'y a qu'une « silhouette », indice trop mince pour lui permettre de l'identifier. Le regard du descripteur parcellise le dessin en s'arrêtant sur la figure de l'accordéoniste : « Un détail supplémentaire était censé aider Charlie : l'accordéoniste était barbu ». Ce détail physique doit permettre de reconnaître l'homme. Le dessin est donc chargé d'une fonction spécifique : donner des informations qui permettront de faire avancer l'intrigue. Dès lors, le dessin comme signe devient un indice. Il doit aider Charlie dans sa quête. Retrouver l'accordéoniste est la première étape dans la recherche de vengeance de la petite fille.

Charlie se lance dans cette entreprise qui consiste à retrouver le référent du dessin, et donc dans le texte, le référent de la description. Ainsi, « Charlie visita un à un les troquets des environs [des Puces] [...] dans lesquels il avait déjà croisé des musiciens » (p. 177). Il cherche du côté des Puces car, après avoir vu l'accordéoniste, Héléna lui avait indiqué, sur le plan du métro, la porte de Clignancourt. Il s'est donc figuré que le café dans lequel il pourrait trouver l'accordéoniste se trouvait aux Puces. Il cherche donc un lieu qui corresponde au dessin de la fillette. Mais devant l'échec de ses recherches, Charlie prend conscience de la vanité de son entreprise : « Qu'était-il venu chercher ? Une silhouette, un dessin d'enfant » (p. 178). En effet, il ne dispose que des informations contenues dans le dessin d'Héléna : il ne sait pas à quoi ressemble l'homme qu'il recherche, ni vraiment où le chercher. Il traque effectivement la réalisation d'un dessin d'enfant. Ce n'est pas le dessin qui ressemblerait au réel, mais le réel qui ferait écho au dessin. Le dessin d'enfant est un indice à déchiffrer, une énigme. Charlie prend alors surtout conscience de la rupture entre les deux mondes que sont le réel d'une part et la représentation de ce réel d'autre part ; rupture doublée d'une dichotomie entre le monde des enfants et le monde des adultes. L'enfant se représente le monde avec la simplicité d'un

dessin : « Dans sa petite tête de gosse paumée, Héléna se représentait le monde, et a fortiori une ville telle que Paris, d'une bien curieuse façon, difficilement cernable pour un esprit adulte » (p. 201). Elle semble penser que ses dessins suffiront à Charlie pour retrouver celui qu'ils recherchent. La mission qu'elle lui a confié lui paraît être « une tâche impossible » (p. 200). Mission d'autant plus compliquée que les éléments dont il dispose sont des indices enchaînés les uns aux autres : « L'homme aux bouteilles incendiaires pouvait très bien s'être évaporé dans la nature, et le seul indice qui permettait de retrouver sa trace, l'accordéoniste des Puces, ne s'était pas montré » (p. 201). La cible est certes identifiée – Charlie sait à quoi l'homme ressemble – mais pour la retrouver, il faut passer par un intermédiaire (« l'indice ») qui lui n'est ni identifié, ni localisé – l'indice figure sur un autre indice, le dessin d'Héléna. N'étant parvenu à retrouver ni le café, ni l'accordéoniste, Charlie décide d'abandonner ses recherches.

Pourtant, après la mort de la fillette, Charlie poursuit sa quête dans les cafés des Puces, avant de finir par trouver l'endroit dessiné. En cherchant aux Puces, il ne cherchait pas au bon endroit : c'est dans le métro qu'il trouve l'accordéoniste, dans la cafétéria de la station Auber, là où Héléna avait gagné quelques pièces en lavant des voitures. La description de cet endroit "réel" se fait en référence à la description du dessin : « c'est celle-ci qu'Héléna avait tenté de figurer sur ses dessins, et non les brasseries des Puces ! Le percolateur, le comptoir, les chaises, tout y était. Y compris l'accordéoniste barbu, accompagné d'un caniche » (p. 215). Le jeu de miroir entre les descriptions se fait également dans l'organisation de la description puisque les éléments du décor (« percolateur, comptoir, chaises ») sont donnés dans l'ordre inverse de la première description. Le reste de la description, au contraire, suit l'ordre initial, venant attester du bien-fondé des détails remarqués sur le dessin : le caniche, la barbe. Le réel correspond bien au dessin.

Le dessin était donc un indice fiable ; c'est dans son interprétation que Charlie s'était trompé. Le dessin relève d'un double rapport au réel. Pour celui qui l'exécute, son but est de reproduire le plus fidèlement possible la réalité observée ; celui qui le regarde fait le chemin inverse : c'est le réel qui doit correspondre au dessin. Il est un indice du réel.

C'est dans l'interprétation de l'image que réside la construction du signe en indice. Mais tout signe n'est pas indice. La police, en faisant des photographies qui entourent le corps, des indices sur le réseau impliqué dans la mort des enfants, fait fausse route. Les photos n'étaient pas des indices. Leur présence avait une fonction explicative.

Les photographies sont de nature pornographiques : « Une gamine d'une dizaine

d'années à peine y figurait en compagnie de l'accordéoniste, nue, dans diverses poses pornographiques. Plusieurs d'entre elles représentaient Hélène, occupée à pratiquer une fellation » (p. 264). Pour les enquêteurs, cela pourrait être l'indice qu'ils ont affaire à un réseau pédophile : « Au départ, j'[Dimeglio] y croyais pas, à la piste pédophile, mais maintenant, si » (p. 268). Les photos sont des indices à déchiffrer. L'hypothèse d'un réseau pédophile avait été avancée par Sandoval : les gosses étant séquestrés mais mal nourris et drogués, ils n'étaient vraisemblablement pas destinés à un travail manuel. Pourtant, cette hypothèse n'emporte pas l'adhésion des enquêteurs, d'autant plus qu'aucune trace de violence sexuelle n'a été remarquée sur le seul cadavre exploitable. Et Dimeglio fait remarquer non sans humour noir que « la petite fiesta à coup de cocktails Molotov, ça n'a pas de sens ! Ces gens-là adorent la chaire fraîche, mais pas en barbecue » (p. 100). L'inspecteur change donc d'opinion à la suite de la découverte du cadavre de l'accordéoniste, interprétant les photos comme un indice sur la nature du réseau que Charlie est en train de remonter. Or, ces photos les mènent sur une fausse piste. Elles ne sont pas fiables en tant qu'indices car mal interprétées.

En effet, si Charlie les a disposées autour du corps, c'est seulement pour expliquer son geste, et justifier la mutilation qu'il a faite subir au cadavre de l'accordéoniste. La description s'organise en trois parties : d'abord le corps dans son entier, puis la description d'une partie du corps (expansion), et ensuite un plan plus large sur ce qui entoure le corps. L'organisation suit l'ordre de ce qui attire le regard.

La description livre d'abord la vision générale, globale de la scène. Le thème-titre « corps » (p. 264) est placé en tête de la description, qui suit un procédé d'ancrage. Deux prédicats y sont apposés : « nu, émasculé ». Le corps est ensuite rattaché à la personne à qui il appartient : « un homme d'une soixantaine d'années ». Deux compléments de lieu suivent, selon un resserrement du plan de la vision : « sur le sol couvert de lino au milieu d'une vaste mare de sang ».

Une partie du corps attire l'attention et fait écho au second adjectif qui qualifiait le corps : « émasculé ». Le regard est accroché par ce qui est anormal : la place des organes génitaux. Le tout que constitue le corps est donc fragmenté par le procédé d'expansion qui met en avant une partie du corps, « son sexe ». Or, cette partie fait à son tour l'objet d'une expansion : « pubis ; verge et testicules ». Le procédé de description reproduit textuellement l'émasculé : « Son sexe tranché à ras du pubis, verge et testicules, reposait près de la tête » (p. 264).

La description finale des photographies vient expliquer la disposition du cadavre, et les blessures qui lui ont été infligées. Charlie, par ce meurtre, venge Hélène personnellement,

en s'en prenant à celui qui lui a volé son enfance. Il avait été particulièrement choqué et révolté par l'attitude de la fillette qui, pour le remercier de prendre soin d'elle, voulait lui accorder quelques faveurs sexuelles. En émasculant le cadavre, Charlie enlève à l'accordéoniste l'arme de son crime. Les photos expliquent la raison de son action : cet homme était un pédophile. Son message de justicier-vengeur a bien été reçu : « Je n'approuve pas, je comprends... avoua Rovère. S'il s'avère qu'il s'est lancé sur la piste d'un réseau de salopards mouillés dans la pédophilie, et qu'il les liquide un à un, ça ne me fera ni chaud ni froid qu'on arrive chaque fois avec un temps de retard » (p. 266). Dans l'implication émotionnelle du moment, son acte barbare est compréhensible : cet homme méritait de mourir. Parce qu'il ne tue pas au hasard, mais mène une enquête sérieuse et agit avec des motifs clairs, Charlie s'attire une certaine sympathie. Ses crimes se trouvent justifiés par ceux que ses victimes ont commis.

Le signe en lui-même ne dit rien : c'est l'interprétant qui le charge d'une signification. En construisant son sens comme indice, on lui fait porter autre chose que ce qu'il livre volontairement.

3) L'IMAGE : INDICE D'UNE RÉALITÉ INTÉRIEURE

L'image ne délivre pas seulement des indices sur une réalité extérieure, celle représentée : elle laisse aussi transparaître la réalité intérieure de celui qui l'a exécutée. A travers la fabrication d'un signe, l'exécutant fait signe de lui-même. Il se manifeste dans l'image. L'image ne se livre pas, elle ne parle pas sans qu'on la fasse parler. L'image en soi ne dit rien : il faut l'interpréter pour qu'elle prenne sens. Dès lors, l'image est chargée de deux valeurs : d'une part celle que son créateur a mis intentionnellement, et d'autre part, celle dont il l'a chargée involontairement.

La psychanalyse a pour but de mettre à jour la signification non-intentionnelle : un moi intérieur qui demeure caché. Le psychanalyste se livre à une véritable enquête. Dans les actes et paroles de son patient, il traque tout ce qui selon lui est indice – rappelons que l'indice est un signe non-intentionnel – de cette personnalité à découvrir. Le processus créatif apparaît comme l'expression de ce moi intime.

Le psychiatre – c'est le métier qu'il exerce dans le cadre de l'hôpital – cherche à dégager de l'image qu'il regarde ce que celui qui l'a faite a voulu dire en créant précisément cette image. Ainsi, Vilsner, fait dessiner ses petits patients dans le but de trouver, dans leurs dessins, ce qu'ils n'expriment pas verbalement, et dont ils n'ont pas forcément conscience. Les dessins stéréotypés sans couleur de Valérie, et les commentaires qu'elle semble en avoir faits, permettent à Vilsner de dire qu'elle est dans le contrôle perpétuel d'elle-même. Ses dessins traduisent le refus « de situer ses parents » (p.143). Mais il ne parvient pas à déceler d'indices véritablement fiables sur sa personnalité : « Elle ne s'est en rien livrée au travers de ces tests » (p. 143). Il n'a pas construit d'indices à partir du signe qui lui était livré. L'analyse à partir des signes n'est pas une science exacte : soumis à l'interprétation du médecin, les signes sont à déchiffrer. Or, le fait qu'il n'ait pas vu le problème dont était victime Valérie anime la colère du corps médical : « Mais vous, le spécialiste, puisque vous étiez au courant de ce genre de risque, pourquoi vous ne vous en êtes pas préoccupé plus tôt ? » (p. 228). Les infirmières estiment qu'il aurait dû se rendre compte que quelque chose n'allait pas. Vilsner reproduit ainsi ce que tout le monde semble penser de lui : « Le vilain psy qui traîne dans les couloirs avec ses petits dessins d'enfants, son jargon incompréhensible et qui ne voit même pas le sadique embusqué au coin du bois » (p. 228). Valérie était victime de sa mère, atteinte du syndrome de Munchausen par procuration. Il est vrai que ses dessins, dans lesquels elle refuse de situer ses parents, apparaissent, *a posteriori*, comme l'expression de sa maltraitance. Le psychiatre n'a pas su en déceler les indices.

Ce sont également les images qui peuvent expliquer l'état psychique de Charlie. Le médecin-major, lorsqu'il reçoit Nadia et Rovère, leur explique que Charlie est revenu du Rwanda atteint d'un syndrome post-traumatique. Afin que ses interlocuteurs se fassent une idée de l'horreur vécue, il fait appel aux images diffusées, alors, par la télévision : « Vous avez peut-être vu les images à la télé ? » (p. 256). Ces images de reportage sont un indice de ce qu'a pu vivre Charlie, et viennent expliquer et illustrer une partie de la réalité intérieure de Charlie. Ces images d'horreur l'obsèdent, et surtout, il veut pouvoir faire quelque chose pour les enfants de la Chapelle car il n'a rien pu faire pour les enfants rwandais. Les images sont donc à la fois témoignage d'une réalité extérieure – l'horreur du génocide – et indice de la réalité intérieure de celui qui a vécu cet événement.

Les images sont donc un moyen de garder une trace d'un événement voué à disparaître. La création de ce genre de signes vient attester l'existence passée d'une réalité. Mais le signe peut être porteur de bien plus que ce qu'il manifeste volontairement. Un sens caché est à découvrir dans le signe. Ce qui n'est pas intentionnellement présent dans un signe est un indice. Il faut construire, dans le cadre de l'enquête policière, le signe comme indice, au risque de trouver des indices là où il n'y en a pas. L'image est aussi porteuse d'indices sur celui qui l'a créée. Elle exprime une réalité intérieure.

B- DE L'INDICE À LA RÉALITÉ

Le signe interprété comme un indice délivre une information nouvelle. Témoignage d'une réalité, il devient preuve. Ce recoupement d'informations doit permettre d'élucider l'enquête : retrouver le coupable.

1) L'IMAGE COMME PREUVE

L'image, et particulièrement la photographie vient attester d'une réalité. Dès lors, dans le cadre de l'enquête, le signe, interprété comme indice, devient une preuve. C'est cette fonction de l'image que reconnaît Charlie dans les dessins d'Hélène. En guise de preuve, il joint à sa lettre des dessins de la fillette: « Je vous adresse des exemplaires pour bien prouver que je baratine pas » (p. 251). Les dessins transmis ne sont pas parlants pour les spectateurs, qui ne comprennent pas leur rôle narratif : « Et quelques dessins d'enfants assez confus. On y distinguait un accordéoniste, des scènes de bagarres, des voitures garées devant un feu rouge » (p. 250). Il les fait parvenir à la juge pour montrer sa bonne foi, la véracité de ses propos, car pour Charlie, ces dessins sont les indices et les raisons qui l'ont conduit à commettre ces deux meurtres. Les dessins de la fillette sont un signe de son existence, et par là, du sérieux des dires et actions de Charlie. Il ajoute également la photo prise lors de leur sortie à la Foire, photo sur laquelle son visage apparaît : une photographie « d'un jeune homme en compagnie d'une fillette, dans les allées d'une fête foraine » (p. 250). Mais s'il met « une photo d'Hélène, [c'est] pour qu'[ils voient] comme elle était belle et gentille » (p. 251).

Cette photographie est surtout la justification de son acte de vengeance. Il agit au nom de la fillette, pour la venger de ces hommes qui lui ont fait du mal. Les dessins et la photographies n'ont pas été faits dans le but de servir de preuve : ils sont chargés de cette fonction par Charlie. L'image n'a donc pas de valeur en soi : elle prend celle que le spectateur lui donne.

Les photographies autour du corps de l'accordéoniste finissent également par avoir valeur de preuve. Elles permettent d'identifier Hélène comme étant la fillette qui accompagnait Dimitriescu à l'épicerie : « j'ai piqué une photo au hasard et j'ai envoyé Choukroun chez Mme Truong, mon épicière de la Chapelle. Elle l'a formellement reconnue. C'est bien la même qui accompagnait Dimitriescu quand il est venu acheter ses provisions » (p. 264-265). Ainsi, les photos, et l'identification de la fillette, viennent prouver l'hypothèse émise par Dimeglio : puisque des empreintes d'enfant figurent sur les paquets de chips et emballages de jambon, qu'un jeune garçon endormi aux somnifères n'a pas la force suffisante pour arracher une plainte et soulever un rideau métallique, et cela d'autant plus si l'enfant est attaché par une chaîne, c'est que quelqu'un d'autre se trouvait dans la maison avec les quatre enfants morts :

Il y avait un autre gosse dans la maison. [...] Je pense qu'il s'occupait des autres. Qu'il leur donnait de la bouffe, qu'il veillait à ce que tout se passe bien⁵. Quand je dis « il », je me comprends. Je pense plutôt qu'il s'agissait d'une fillette.

– Celle qu'a signalée votre épicière chinetoque ?

– Exactement ! (p. 159)

L'identification à partir de la photo vient donc corroborer l'hypothèse. L'inspecteur avait vu juste. L'image porte un autre signe qu'elle-même lorsqu'elle est mise en relation avec des informations qui lui sont extérieures : en soi, les photographies ne disaient rien de plus que l'accordéoniste avait profité sexuellement de la fillette ; mais croisées avec l'hypothèse de la présence d'un autre enfant dans la maison, elles permettent de dire que l'hypothèse était fondée. L'hypothèse est prouvée par la reconnaissance d'après la photo.

5 Remarquons que ce rôle nourricier était celui des prêtresses chargées du sacrifice à Moloch. Flaubert rapporte dans *Salammbô* que les prêtresses sont chargées d'amuser et de nourrir les enfants enlevés jusqu'au jour du sacrifice.

2) L'IDENTIFICATION : DE LA REPRÉSENTATION AU REPRÉSENTÉ

L'image ne demeure qu'un substitut : ce qui est représenté existe dans la réalité. Le rôle de la police est de retrouver l'individu représenté. Il lui faut substituer le réel à sa représentation.

Très vite, la police se retrouve à devoir rechercher le tueur du tueur de la Chapelle. Charlie se chargeant d'éliminer toutes les personnes impliquées dans le trafic d'enfants qui a coûté la vie aux quatre compagnons d'Hélène, il devient à son tour la proie de la police. Après le meurtre de Dimitrescu, Charlie adresse une lettre à Nadia, la juge chargée de l'enquête, dans laquelle il revendique l'assassinat et indique un deuxième cadavre :

C'est moi qui ai tué [sic] Constantin Dimitrescu, dont la police a retrouvé le cadavre dans le chantier près de la porte de la Chapelle. [...] Et si vous voulez en apprendre plus sur ce salaud de Dimitrescu, vous pouvez envoyer [sic] la police rue Paul-Bert, à Saint-Ouen, numéro 10, là où [sic] il y a une impasse, vous trouverez un accordéoniste, un vrai [sic] ordure, c'était chez lui que vivait Dimitrescu, mais maintenant c'est fini pour eux, puisqu'ils ont payé (p. 250 - 251).

Il assume ses actes en donnant son identité : « Je me nomme Charlie Grésard ». Il revendique ainsi un statut de justicier, en son nom propre : « je vais comme qui dirait devenir juge, mais pas comme vous, parce que la Justice avec un grand J, j'ai pas confiance, mais vous verrez, ça sera bien quand même » (p. 251). Il ne veut pas que quelqu'un d'autre s'attribue ce qui lui apparaît comme un mérite.

Pour le retrouver, la police dispose de son nom et de sa représentation. Même s'il ne semble pas s'en rendre compte, Charlie apparaît sur la photo qu'il a envoyée à Nadia. Il a livré son identité complète. Pourtant, la photo de la Foire n'a pas permis de faire avancer l'enquête. Grâce au numéro de série figurant sur le polaroid, les policiers ont pu retrouver le photographe qui a pris la photo. Mais il ne se souvient que très vaguement de Charlie, n'apportant aucun renseignement utile à l'enquête.

Mais cette photo livre d'autres informations. Charlie a intériorisé la mise en scène de la photographie de la Foire. En effet, les photos que prend le photographe sont des images stéréotypées : « ses échantillons de clichés qui montraient des pères de famille souriant parmi leur progéniture devant les marchands de petits cochons en pain d'épice » (p. 151). Charlie et Hélène sont pris dans cette image classique ; le mot « cliché » est à prendre aussi bien au sens propre de « photos » qu'au sens figuré de « stéréotype ». L'objectif du photographe immortalise le premier moment de complicité entre ses deux modèles : « la mine réjouie d'Hélène, qui se jeta à son cou en souriant face à l'objectif » (p. 152). Ils apparaissent comme

un père et sa fille. Dans cette photo, ils sont absents à eux-mêmes, prisonniers d'une identité créée de toute pièce. Or, Charlie, dans sa lettre, fait état de ce jeu identitaire : « J'ai cru que je pouvais [sic] jouer au papa, mais j'étais même pas foutu d'y arriver » (p. 251). Il a cru à cette fiction écrite par l'image. Mais, comme il n'a pu la réaliser, puisque la fillette est morte, il a endossé un autre costume, celui de justicier, super-héros vengeur.

Ce nouveau rôle, il le tient d'Hélène elle-même. La fillette l'a chargé de cette mission :

Le « monsieur » qui était entré dans la maison du terrain vague de la Chapelle pour y lancer des bouteilles incendiaires sur les enfants méritait selon elle un châtement. A plusieurs reprises, Hélène avait désigné le poignard de Charlie, puis le dessin du « monsieur », sur le cahier. Le geste était éloquent. [...] Elle ne se contentait pas d'avoir été sauvée. Elle réclamait justice. (p. 141)

C'est en Charlie qu'elle voit l'homme capable de la venger. Après que Charlie lui annonce qu'il n'a pas trouvé l'accordéoniste, qu'il lui recommande d'oublier, elle lui montre un dessin qu'elle a réalisé pendant qu'il était parti : « Elle l'avait représenté en colosse capable de tout écraser sur son passage, tranchant la gorge de ses ennemis, piétinant leurs cadavres sous ses bottes » (p. 202). Cette représentation de lui-même est censée motiver Charlie dans ses recherches. Il s'agit d'une idéalisation enfantine. Mais elle ne sort pas cette image de sa seule imagination. En effet, Charlie remarque un détail : « Sur l'un des dessins, il portait un béret rouge et une chemise camouflée dont les épaules s'ornaient de deux barrettes » (p. 202). Cela, elle ne l'a pas inventé : la fillette a, sur son dessin, laissé un indice de sa curiosité : elle a fouillé dans les affaires de Charlie et a découvert une photo de lui « sur laquelle il figurait au milieu des copains de la section. Tout fier d'exhiber ses galons de caporal » (p. 202). La photo est le témoignage d'un temps révolu, celui d'avant le Rwanda. Or, c'est le personnage – Charlie, en uniforme, est comme déguisé – que veut faire réapparaître la fillette. Réalité et fiction se mélangent dans le dessin d'Hélène. Elle fait de lui un super-héros, un personnage de fiction ; « Tu me prends pour Rambo ? » (p. 203). Charlie a refusé, ce rôle, Hélène s'est tuée. Dès lors, il change d'avis et endosse le costume de justicier : il accepte de d'être le « colosse », et revendique la mission qui lui a été confiée par la fillette. Dans sa lettre, il n'est plus seulement Charlie : « Vous pouvez d'ordédjà [sic] savoir que le caporal Charlie Grésard, cette fois, ne va pas rater sa mission... » (p. 252). L'homme de combat reprend du service.

Et c'est sous l'identité du caporal Grésard que l'enquête l'identifie. Afin de s'assurer qu'il ne s'est pas présenté sous un faux nom, les enquêteurs contactent l'armée, qui les met en relation avec le médecin-major Taillade, qui leur montre la photographie du dossier médical du caporal : « Il n'y avait aucun doute, il s'agissait bien du même homme photographié en

compagnie de la fillette, dans les allées de la fête foraine » (p. 256). L'identité est confirmée par la comparaison des deux photographies. Dans le commentaire du narrateur, Charlie n'est pas appelé par son prénom : « Grésard souriait ». La narration elle-même lui donne un statut différent lorsqu'il est dans l'armée, mais elle ne le conforte pas dans ce rôle : lorsque le personnage apparaît, il est toujours désigné par son seul prénom.

C'est la photo du dossier médical qui sert de référence à la police, dans son enquête, pour retrouver Charlie. Afin de retrouver le vrai personnage, elle se sert du substitut représentationnel : « Le portrait du caporal Grésard avait été expédié dans tous les commissariats avec un avis de recherche spécial » (p. 292). Il faut retrouver l'homme qui figure sur la photo. La photographie est bien identificatrice. Au cours de l'enquête, la police est amenée à montrer à plusieurs personnes la photo de Charlie, avec plus ou moins de succès : ils la présentent au père Cochu, le propriétaire de la maison dans laquelle Vlad est retrouvé mort, à qui cela ne fait « ni chaud ni froid » (p. 354), aux commerçants et cafetiers des Puces, sans plus de résultats. C'est finalement un patron de bar des alentours des Puces qui finit par le reconnaître : il « tiqua en voyant le portrait » (p. 359). Il avoue le connaître, mais ce n'est pas exactement le même homme que celui qui figure sur la photo : « il a beaucoup changé » (p. 359). En effet, sur le portrait, il endosse le costume du militaire : « Sur la photo, Charlie avait fière allure, avec son béret rouge, ses épaulettes de caporal et sa chemise kaki » (p. 359). L'image de l'homme du passé ne coïncide pas vraiment avec l'image du présent. Pour autant, l'identification reste possible.

Il est également identifié par Anita, une jeune fille que Charlie a fréquentée quelques temps, et susceptible de connaître le lieu où il avait établi sa planque. Les policiers ne lui montrent pas tout de suite la photo du jeune homme. Ils la laissent le décrire : « Elle se souvenait parfaitement de Charlie, dont elle donna une description assez précise » (p. 401). Or, cette description n'est pas reproduite. Et remarquons qu'à aucun moment, le portrait de Charlie n'est décrit afin de donner une quelconque information sur les traits de son visage. Lui-même, au cours de la narration, ne fait pas non plus l'objet d'un portrait littéraire. Il n'est pas un personnage incarné, il reste personnage de papier. La description non rapportée faite par Anita correspond au portrait qui lui est ensuite présenté : « Quand Rovère lui montra sa photo, elle n'hésita pas une seule seconde à le reconnaître » (p. 401). La photographie rend réelle la description.

Dans l'identification, la photographie, ou le portrait réalisé sous la forme d'une image matérielle, joue un rôle important. En effet, les policiers n'ont pu retrouver Anita que par l'enquête qu'a fait mener le Gros René, auprès de Khaled, le dealer. Lorsque les policiers

viennent le voir, ne sachant pas où se trouve la planque de Charlie, il leur apprend qu'elle est la seule qui pourrait leur donner le renseignement qu'ils cherchent. Mais la retrouver en ne disposant que de son prénom n'est pas chose aisée. René ne parvient pas à l'identifier dans les fichiers de la police : « Le témoin n'avait pas reconnu Anita parmi les photographies des jeunes femmes qui lui avait été présentées » (p. 377). Or, sans sa photographie, c'est-à-dire sans signalement matériel, l'enquête ne peut avancer, d'autant que les souvenirs du témoin sont peu précis : « je ne me souviens pas bien... [...] Anita était plutôt petite. Une petite rousse. Maigrichonne » (p. 379). René ne l'ayant pas reconnue non plus sur les trottoirs près du périphérique, les enquêteurs décident d'aller chercher des renseignements auprès des cars de Médecins du monde, même s'ils sont conscients qu'ils ne disposent que de maigres indices : « On n'a même pas une photo à leur montrer. Juste un prénom. Un vague prénom. Des Anita, il peut s'en présenter par paquets de douze ! » (p. 381). L'identité, c'est un nom et prénom, mais surtout un visage. Le portrait matériel est donc un indice nécessaire à l'enquête, qui doit permettre de retrouver celui qui figure sur l'image.

Le portrait-robot réunit toutes les étapes : fait d'après souvenir, il est la mise en image d'une vision mémorisée ; cette image est un signe qui devient un indice pour la police, puis une preuve et le moyen de retrouver le représenté.

Après la mort des enfants, la priorité de la police est de retrouver le coupable de ce quadruple homicide particulièrement barbare. Pour cela, les enquêteurs disposent du témoignage de la gérante de l'épicerie dans laquelle cet homme venait faire les courses pour nourrir les enfants qu'il tenait prisonniers dans la maison de la Chapelle. Elle se souvient très bien de lui, mais livre une description très sommaire : « Elle dit que c'était un homme, d'une trentaine d'années, avec une moustache » (p.59). Pour autant, la précision de son souvenir lui permet d'aider à en dresser le portrait-robot : « Votre grand-mère pourrait-elle décrire cet homme avec plus de détails ? Se souvient-elle de son visage ? La réponse fut positive. [...] Là-bas [à la Brigade criminelle], nous essaierons de dresser un portrait-robot » (p.60). La description, forcément plus détaillée, qui a permis d'établir le portrait-robot n'est pas rapportée. Seul l'effet, l'image finale est présentée. Et encore, la description est très mince : « On a le signalement du lascar [...], expliqua Dimeglio en montrant un portrait-robot dont tous les présents s'accordèrent à penser qu'il n'était guère exploitable. [...] L'esquisse du visage qui y figurait était d'une atroce banalité » (p.96). Les traits physiques de cet homme n'apparaissent pas assez significatifs aux yeux des policiers pour permettre de l'identifier et de

le retrouver. Le portrait-robot est destiné à être envoyé à tous les commissariats, où il sera oublié : « La photocopie allait atterrir à des centaines d'exemplaires, punaisée dans les couloirs des commissariats, et personne n'y prêterait attention » (p.97). Ce dessin n'est pas jugé comme fiable par la police. Elle le considère comme un indice secondaire. La représentation de l'homme doit servir à le retrouver : avec son image, un avis de recherche est lancé.

Si la police ne dispose que d'un témoignage pour retrouver cet homme, Charlie lui l'a vu de ses propres yeux. Il ne passe donc pas par la représentation, par un signe, mais se confronte directement à l'image qu'il a perçue de l'homme. La description se fait à travers les yeux de Charlie, qui se fait à lui-même le récit de sa folle journée. Une voiture arrive sur le terrain de la maison de la Chapelle, son conducteur en descend. C'est alors que débute la description. Le thème-titre « conducteur » est reformulé en tête de la partie descriptive par « un type » (p.88). La description donne d'abord des renseignements sur son allure générale avant de s'arrêter sur quelques détails plus précis : « Un type d'une trentaine d'années, costaud, un peu court sur pattes, moustachu, au visage est très commun, légèrement empâté ». La tournure strictement nominale donne un effet d'arrêt sur image. En effet, la description prend place entre deux verbes d'action à l'imparfait : entre « le conducteur descendait » et « il boitait ». Le regard de l'observateur note de nouveau la banalité du visage de l'observé. Avec sa moustache, c'est finalement par ces traits communs que se manifeste son identité. Le monstre est ordinaire, rien ne le différencie des autres physiquement. Après s'être attardé sur le visage de l'homme, Charlie poursuit la description, descend son regard et s'arrête sur le pantalon, « déchiré », qui explique la démarche boiteuse de l'homme : « il distingua un vague pansement de fortune, rougi par le sang ». Cette blessure pourra être un handicap pour lui lorsque Charlie se lancera à sa poursuite. La description fixe ainsi la future proie de Charlie.

Une troisième description est à nouveau prise en charge par Charlie, qui se remémore le visage du « monsieur » lorsqu'il essaie de demander à Héléna si celui-ci connaît l'accordéoniste. C'est le visage de l'homme qu'a mémorisé Charlie : « il avait nettement distingué son visage » (p.155). Deux prédicats y sont apposés, qui reprennent les deux traits majeurs de la première description : « son visage, tout à fait banal, barré d'une moustache ». Ici la moustache est suivie d'un qualificatif, détail supplémentaire : « moustache assez fournie ». Cette redescription mentale permet à Charlie d'assurer à la fillette qu'il le reconnaîtra lorsqu'il le verra. Malgré la banalité du visage, encore une fois, c'est ce qui permettra à l'observateur de le reconnaître.

La dernière description est aussi assurée par Charlie. L'accordéoniste qu'il a suivi l'a mené au « salopard de la Chapelle ». La description vient attester que Charlie ne s'est pas trompé de personne et qu'il a en effet reconnu le « type » (p.216). Cette description mélange les deux précédentes que Charlie avait prises en charge : « C'était bien le même visage un peu empâté, barré par une moustache fournie ». La banalité de son visage n'est plus mentionnée.

L'ultime mention du visage de cet homme se trouve au moment où son corps mort est découvert par la police. Les inspecteurs se rendent tout de suite compte de la correspondance entre le visage du cadavre qui se trouve sous leurs yeux et le portrait-robot établi :

- Tu l'as reconnu, au moins ? demanda Dimeglio en sortant une feuille de papier de la poche de son imper. Il la déplia, la défroissa sur le plat de sa cuisse et montra le portrait-robot de l'homme qui était allé acheter des victuailles chez la vieille épicière chinoise.

- Merde, vous avez raison, approuva Choukroun, ça a l'air de coller ! (p.223)

Il y a pas de nouvelle description. Le texte fait seulement état de cette ressemblance flagrante, entre la représentation et le représenté : « Une idée de son identité ? Rovère secoua négativement la tête, mais précisa que le visage de la victime correspondait au portrait-robot obtenu par Dimeglio, avec une marge d'erreur minime » (p.224). Ainsi, le portrait-robot se révèle finalement exploitable. Ce visage banal trouve une identité particulière, sous le nom de Constantin Dimitriescu, grâce à ses empreintes, enregistrées dans le fichier de la police : « Son identité ne faisait aucun doute. Les photos du fichier et les empreintes digitales correspondaient » (p.225). L'identité est attestée par la correspondance d'un nom, d'un visage – lui-même doit présenter une identité entre le visage réel et sa représentation photographique –, et des empreintes digitales.

Donc, l'image l'image, qui au départ ne semblait pas exploitable, se révèle, mais trop tard, un indice fiable. Le dessin professionnel est une représentation fidèle de la réalité. C'est par la ressemblance qu'il constitue un indice pour l'enquête ; indice que la police n'a pas exploité. Le signe initial était un indice qui a fini par devenir une preuve. Le substitut n'a plus lieu d'être dès lors que le représenté est identifié.

L'enquête se base sur les images. En effet, la création de signes iconographiques est le moyen de garder une trace d'un instant voué à disparaître. Le signe, exploité par la police, devient un indice, porteur d'une information à mettre à jour. Cette information permet alors de prouver les hypothèses avancées. La recherche des suspects se fait grâce aux images, qui jouent un rôle de substitut. Alors que la création d'une image se fait du réel à la représentation,

l'enquête a pour but de retrouver, dans le réel, ce qui est représenté.

Le roman véhicule des images souvent violentes. Comment les images sont-elles traitées face à l'horreur ?

II. MISE A DISTANCE DE L'HORREUR

Les images présentes dans *Moloch* véhiculent l'horreur. En recourant à une représentation, on introduit une distance face à cette réalité. Il s'agira de voir comment s'établit le rapport entre les images et la réalité, et de quelle nature est la distance ainsi créée. L'exploitation de la mise à distance dans l'image est ambiguë. Mauvaise lorsque, exploitée pour faire valoir autre chose que l'image, elle perd son rapport mimétique au réel. Bonne lorsqu'elle permet de prendre du recul sur la réalité, de l'appréhender. Si l'utilisation de la distance par les personnages bascule d'un côté ou de l'autre, le narrateur s'attache quant à lui à rester sur la crête.

A- MAUVAISE DISTANCE

Lorsque l'image est mise au service d'une fin qui lui est extérieure, elle perd sa capacité de représenter le monde : elle n'exprime plus la réalité, ni même un regard sur la réalité, mais elle fait de ce qui est montré un spectacle. On exploite l'image en jouant sur sa représentation du réel dans la distance. L'image n'est plus alors qu'une fiction et peut être chargée de tous les mensonges dans sa relation au réel. Exposée en spectacle, elle devient divertissement. La distance entre le monde et sa représentation est trop importante pour pouvoir être positive et apporter quoi que ce soit au spectateur qui la regarde et se contente de la contempler. Mais en offrant l'image au simple regard contemplatif du spectateur, le créateur d'image met ce dernier en position de voyeur. Et sous le couvert de la distance au réel que contient toute image, c'est le regard lui-même qui est mis en scène.

1) SUBLIMATION DU RÉEL : UNE IMAGE MENSONGÈRE

Dès lors que l'on prend conscience que la production d'une image ne sera jamais le monde en lui-même mais la représentation d'une réalité perçue, l'image est porteuse d'une distance face au réel. Cette distance est la non-coïncidence ontologique de la chose réelle et de sa représentation. Et face à l'horreur de ce que porte le monde, il est tentant d'exploiter

cette distance pour montrer du monde un autre aspect que celui qui est perçu quotidiennement. On charge alors l'image d'une puissance positive : le monde est sublimé. Mais par là-même, l'image est pervertie parce qu'elle est une fuite de la réalité.

L'idéalisation du monde est le principe esthétique qui guide la création artistique de l'art de propagande. Résurgence des opinions politiques de jeunesse de Thierry Jonquet, deux personnages se confrontent aux images dans ce rapport mensonger : il s'agit de Guy Verqueil et de son ex-épouse, Lise Dolléans. Tous deux, marqués par l'espoir que représentait le communisme soviétique des années cinquante, possèdent, accrochées aux murs de leur appartement, des images d'un ailleurs mythique.

Lorsque Dansel se rend pour la première fois chez Verqueil, son regard se porte sur les tableaux accrochés aux murs : « Ce qui attirera le plus l'attention de Dansel, ce furent les tableaux qui ornaient les murs. Des toiles ultra-réalistes datant des années cinquante [...]. » (p. 74). Le mouvement pictural auquel les toiles appartiennent est précisé avant leur description, mettant ainsi en évidence le fait qu'il s'agisse d'un art de propagande. La description qui suit n'insiste pas sur la distance au réel mais inscrit, par le vocabulaire employé, les tableaux dans l'idéal artistique soviétique d'alors :

Des toiles ultra-réalistes datant des années cinquante, qui toutes montraient des prolétaires en bleu de chauffe, brandissant leurs outils avec un regard illuminé, rivé sur la tâche rouge du soleil levant qui émergeait hardiment des collines. Des paysans souriant dans la blondeur des champs de blé, avec, au détour d'un chemin, une banderole portant un slogan en caractères cyrilliques. Ou des meetings qui réunissaient les uns et les autres, sous les tribunes ornées du buste de Staline (p. 74)

Les toiles s'organisent autour des couleurs : les ouvriers, ou « prolétaires », sont en bleu ; le rouge du soleil représente le communisme. Le caractère soviétique de ces toiles est signalé par l'alphabet du slogan, mettant ainsi en avant, avec le rassemblement populaire sous l'égide du chef Staline, le fait qu'il s'agisse de tableaux de propagande. L'idéalisation est soulignée par le « regard illuminé » des ouvriers, pleins d'espoir (le soleil qui se lève), et par le sourire des paysans. Or, cette représentation contraste avec la réalité historique de la période. Le réalisme-socialiste n'est pas la représentation du monde actuel mais celle d'un monde à venir, utopique. Comme le fait remarquer Camus dans son *Discours de Suède*, « le véritable objet du réalisme socialiste, c'est justement ce qui n'a pas encore de réalité⁶ ». Le langage marque la disjonction des mondes : Lisa utilise, comme le note Rovère, « l'expression "là-bas" pour désigner un ailleurs mythique, paré de toutes les vertus » (p. 364). C'est dans cette dimension mythique que réside la sublimation ; sublimation tant artistique qu'idéologique.

6 Albert Camus, *Discours de Suède*, Gallimard, 2004, p.44

Camus poursuit son analyse en disant que, pour pouvoir être admises par le parti comme productions artistiques socialistes, les œuvres ne doivent pas être réalistes. La contradiction dans les termes mêmes de "réalisme socialiste" est finalement l'expression du mensonge de cet art : « Mais le mensonge réaliste, s'il prend sur lui avec courage de reconnaître le malheur des hommes, le trahit aussi gravement, en l'utilisant pour exalter un bonheur à venir, dont personne ne sait rien et qui autorise donc toutes les mystifications⁷ ». C'est cela que condamne également Thierry Jonquet : en représentant un monde utopique, les images deviennent mensongères.

Mais pervertir la réalité, ce n'est pas que représenter une réalité idéalisée. L'image est aussi mensongère lorsqu'elle tronque la réalité pour n'en montrer qu'un aspect. Les images du Rwanda, diffusées à la télévision en 1994, ne montraient pas, selon le médecin-major Taillade qui a suivi Charlie à l'hôpital militaire, l'étendue de l'horreur vécue : « Vous n'avez rien vu, rien que des images édulcorées, triées, même si elles vous ont parues atroces » (p. 257). La distance entre la réalité vécue et la réalité perçue à travers les images affaiblit la représentation de l'horreur. Aussi l'image est-elle mensongère parce qu'elle ne peut donner à voir l'intensité du vécu. Et dans le cadre du reportage télévisé, dans une volonté (certes louable) de ne pas choquer le téléspectateur, les images les plus réalistes, c'est-à-dire les plus proches de l'horreur vécue, celles dans lesquelles la distance induite par la représentation est la plus abolie, sont écartées. Alors que la perception directe enregistre tout, la représentation iconographique opère une sélection. Et par là, elles participent à sa sublimation en ce sens où, n'en montrant pas les aspects les plus horribles, elles en font un monde meilleur, plus supportable.

Contrairement à beaucoup de romans policiers, *Moloch* ne suit pas une esthétique cinématographique. La critique à l'encontre du cinéma vient de la sublimation de la réalité. Si l'image de reportage, qui se veut au plus proche de la réalité, n'est pas à même d'en rendre compte, l'image filmique, fictive, s'en écarte encore plus. Dans son entretien avec le médecin militaire, Nadia, pour se représenter les symptômes du choléra, passe par les images de l'adaptation cinématographique du roman de Giono, *Le Hussard sur le toit*. Or, la représentation fictive, qu'elle soit littéraire ou cinématographique, est, au yeux du médecin, une esthétisation de la réalité :

Magnifique, cette scène où il lui frictionne les cuisses, les seins. C'est comme s'il lui faisait l'amour ! Dans la réalité, c'est un peu différent. Le choléra, c'est l'épouvante. Ce n'est pas de la littérature. Ni du cinéma. Le choléra, ça pue, ça pue horriblement. C'est au-delà des mots,

⁷op. cit. p.49

bien au-delà, au-delà des images, aussi ! (p. 259)

Rendre le réel beau, c'est le sublimer. La réalité ne semble pouvoir être rendue. La distance introduite aussi bien par les mots que par l'image est exprimée par l'expression « au-delà », répétée à trois reprises. L'opposition « amour » / « épouvante » marque la disjonction entre le monde fictif et le monde réel. Le premier terme occulte la réalité du second. Par la répétition, il insiste sur la réalité de l'horreur : « ça pue, ça pue horriblement » ; « au-delà, bien au-delà ». Ce regard esthétisant de la réalité devient un regard fuyant, et finalement irréaliste parce que magnifiant. Dans l'analyse qu'il livre, le médecin quitte peu à peu la distinction réalité/fiction : les images et les mots sont pour lui, de quelque nature qu'ils soient, en deçà de la réalité qu'ils voudraient exprimer.

L'image se révèle mensongère lorsque la distance qu'elle entretient avec le réel est exploitée pour marquer la disjonction entre le monde vécu et le monde imagé. Le monde ainsi recréé par l'image est un monde sublimé, magnifié, qui atténue l'horreur du monde réel. Mais dès lors, l'image ne livre plus rien du monde dont elle se veut la représentation.

2) L'IMAGE-SPECTACLE

L'image n'est représentation que pour autant qu'elle entretient des liens avec ce qu'elle représente. Or, si l'on a jusqu'ici entendu le terme de représentation au sens d'un certain mimétisme, il ne faut pas oublier que l'image est faite pour être regardée, qu'elle cherche toujours à montrer quelque chose à quelqu'un. Dès lors, l'image peut être une représentation au sens presque théâtral : montrer à un public par des moyens scéniques. Elle est alors mise en scène, traitée comme un spectacle. C'est par le montage de la réalité, par sa recomposition, et par son exposition, que la distance se manifeste. La réalité est offerte au regard contemplatif du spectateur, sans que celui-ci réintroduise de distance entre l'image et le regard qu'il fait porter sur elle.

Thierry Jonquet critique ainsi particulièrement la télévision pour son traitement de l'image comme spectacle. Passer à la télévision relève, pour Nadia, de « l'exhibition » (p. 267), parler aux journalistes, c'est se mettre en scène, offrir une image de soi au regard du spectateur. D'ailleurs, elle ne s'adresse à la presse, après le deuxième meurtre perpétré par

Charlie, que pour une opération de communication : assurer au meurtrier-justicier que son message a été entendu par la machine judiciaire. Isy, son vieil ami lui dit : « Alors, on devient une vedette de la télé ? Je t'ai vue tout à l'heure sur France 2 ! » (p. 269). La télévision ne livre pas d'informations mais fabrique des « vedettes », des personnalités. Les paroles de la juge sont occultées par son image : Isy n'a pas entendu ce qu'elle a raconté aux journalistes. L'image l'emporte sur le message. Et l'opération de communication est par ailleurs un succès puisque Charlie découpe la photo de son interlocutrice (p. 370). Cette image du visage de la juge l'humanise : elle n'est plus seulement la fonction qu'elle incarne, elle est aussi une femme, désirable. La communication ne se fait pas à travers les mots, mais à travers les images, exhibées.

A travers la critique de l'exhibition des images, l'auteur dénonce la course au spectaculaire, au sensationnel, dans laquelle les chaînes de télévision se sont lancées. Ce qui demeurait caché est dévoilé par les images. Mais la télévision ne livre pas d'images brutes : elles sont mises en scène. Ainsi en est-il de l'opération chirurgicale effectuée par le professeur Lornac, consistant à séparer deux siamoises. Tout d'abord, l'effervescence causée par les équipes de télévision empêche le professeur de répondre aux questions – médicales - de l'infirmière, Françoise, à propos de la petite Valérie qu'elle avait opérée précédemment. Une première critique apparaît à travers l'agacement de l'infirmière : la présence des caméras détourne le personnel hospitalier des préoccupations principales, la santé de leurs patients qui ne sont pas concernés par le reportage. Ensuite, par ses réactions lors du visionnage des images tournées, l'infirmière se fait la porte-parole de l'auteur. Elle dénonce la course aux images à laquelle se livrent les télévisions. Cette critique est portée par l'incise, commentaire, au discours indirect libre, de la téléspectatrice : « A la fin du journal du soir, sur France 2, défilèrent quelques images – exclusives ! - de l'intervention [...] » (p. 133). Tout le mépris pour ce genre d'images est contenu dans cet adjectif accompagné du point d'exclamation. Il faut sans cesse, pour les chaînes de télévision, renouveler les images qu'elles diffusent, d'où ce label « exclusif », pour attirer le téléspectateur. Enfin, l'image ne vise non pas à montrer une réalité (par un reportage d'enquête) mais à illustrer un propos élogieux : « Le commentaire était dithyrambique » (p. 134). Le commentaire n'assure aucune prise de distance vis-à-vis des images. Dès lors, le commentaire n'en est plus un, puisqu'il n'a pour but d'expliquer mais de louer l'action visible sur les images. Les caméras de télévision font du réel une fiction :

L'opération avait été mise en scène [sic] par les réalisateurs du reportage. Le scalpel manié de main de maître incisait la chair sous l'éclat des sunlights. Les viscères soumis à l'incursion de la lame captaient irrésistiblement le regard du spectateur, prisonnier de ce tableau vivant,

animé, dont la couleur dominante était rouge sang. (p. 134)

L'acte chirurgical devient spectacle. L'éclairage de la salle d'opération est remplacé par les projecteurs de la scène, « l'éclat des sunlights ». Étrangement, le spectacle *gore* – la chair, les viscères, le sang –, qui aurait pu faire une bonne accroche télévisuelle, est esthétisé : l'opération devient art pictural, « tableau », dont l'outil est le scalpel, la toile, la chair, et le matériau, le sang. La réalité de l'horreur d'un acte chirurgical est mise en scène, exposée : ce n'est pas le sang qui est rouge, mais le rouge qui est couleur sang. Demeure la valeur marchande de ce « tableau » : la mise en scène n'a pas pour but de rendre plus supportable l'image diffusée, mais de faire en sorte que le téléspectateur, devenu « spectateur », soit absorbé par l'image. On s'intéresse à la réception des images : il faut « capter » le regard, au sens strict, puisque le spectateur est comme hypnotisé par les images, « prisonnier » du tableau qui s'offre à lui. Le médium télévisuel est utilisé pour son traitement des images comme spectacle. L'image introduit une distance entre la réalité et ce qu'elle montre de cette même réalité mise en scène, donc truquée ; mais par contre, l'image télévisuelle ne redouble pas cette distance par celle qu'il faudrait introduire entre l'image et sa réception. Bien au contraire, elle exploite la première pour abolir la seconde. L'image est alors pure contemplation d'un monde recréé et qu'on nous fait pourtant passer comme étant le véritable. L'écoeurement qui prend Françoise est la même réaction que celle qu'a l'auteur face à de telles images manipulées. Ici, la description des images ne vise non pas à faire spectacle, mais à dénoncer ce spectacle de la réalité, à dénoncer la mise en scène.

L'image-spectacle n'est pas le propre de la télévision. Le cinéma aussi crée des pièces à grand spectacle. Le pasteur évoque le film de Cecil B. De Mille sur le sacrifice d'Isaac, une histoire biblique connue de tous et qui est pourtant traitée comme un film à suspense. La dramatisation de l'événement relève de la mise en scène choisie :

Cecil B. De Mille a réglé la mise en scène, imaginez le soleil implacable, son reflet étincelant dans la lame du couteau, zoom, gros plan sur la gorge palpitante d'Isaac, travelling avant sur le visage torturé du père, et patatras... Juste avant l'instant fatidique, une voix caverneuse venue du ciel s'adresse soudain à Abraham et lui dit : « Dépose ton couteau, ne fais aucun mal à l'enfant ! Puisque tu ne m'as pas refusé un si grand sacrifice, je sais que ton cœur est parfait. » Isaac est donc épargné ! Happy end ! Musique sirupeuse, dans un recoin du décor, nous voyons s'accoupler deux serpents à sonnettes ! (p. 241)

La mise en scène de l'image cinématographique est soulignée par l'accumulation vocabulaire technique : « zoom, gros plan, travelling ». Le cinéaste exploite l'image dans ce qu'elle a de dramatique, et ainsi exploite son pouvoir émotionnel. Le ton ironique, rendu par les phrases

sans verbe et par les points d'exclamation, sert de critique à l'exploitation par les images, de l'épisode biblique dénaturé, vidé de sa composante religieuse, par la mise en scène qui lui est appliquée, et qui le réduit à un spectacle.

Et là où la critique se fait la plus virulente, c'est lorsque le monde des images fictives entre en contact avec le monde réel dans ce qu'il a de plus horrible. Montagnac fait part à ses collègues d'un article du « *Nouvel Obs* » (p. 115) qu'il vient de lire et dans lequel on rapporte qu'aux Etats- Unis, les images virtuelles et dessins animés ont envahi les tribunaux : « Pour mieux séduire les jurés, les plaignants aussi bien que les parties civiles, faisaient appel à des sociétés de production audiovisuelle qui, à coups d'images virtuelles ou de dessins animés, réalisaient des clips illustrant les moments forts de l'acte d'accusation... » (p. 115). Il s'agit, grâce aux images, de mettre en scène la parole, en mettant une image sur des mots. Alors qu'au tribunal, l'arme de combat, c'est normalement le verbe, par ce procédé, c'est l'image qui est investie du pouvoir de conviction : l'expression « à coups de » exprime ce changement d'armes. Et l'image n'a pas pour vocation de convaincre, mais de persuader : il s'agit de « séduire » les jurés, donc de faire appel à leurs émotions. Et l'on considère que l'image est dotée d'une plus grande force de persuasion que la parole : elle distrait. Le procès devient divertissement, spectacle. A travers cet épisode, c'est l'omniprésence de l'image dans nos sociétés qui est dénoncée, et surtout son utilisation abusive pour servir de divertissement dans des lieux où elle n'a pas sa place. Le tribunal a pour mission de juger un acte répréhensible aux yeux de la loi ; et cet acte est rendu amusant, léger, par le recours aux *cartoons*. L'horreur du crime – Montagnac fait le procès fictif d'un viol – est balayée par le comique de l'image :

Tu instruis une affaire de viol bien crapoteuse, et au lieu de te débiter les balivernes habituelles, de t'expliquer que la fille l'a excité, qu'il n'a pas pu se retenir, bref, que c'est la faute de la nana si elle s'est fait défoncer la rondelle dans un parking à deux heures du mat', le violeur te présente un cartoon style Tex Avery, avec le petit Chaperon Rouge qui se trémousse en porte-jarretelles, devant le loup affolé par tant de luxure ! (p. 115)

Il y a un décalage entre le langage crû et l'image qui l'illustre. Les trois interlocuteurs imaginent le combat d'images auquel pourraient se livrer les deux parties, chacune présentant un clip imagé bien mis en scène : le montage, la musique, la façon de filmer, les zooms etc. Les images prennent tellement de place que le procès lui-même devient un film :

Là-dessus, le jury se retire pour délibérer, suspense insoutenable !

- Tatata... la Neuvième, musique ad hoc, fondu au noir, renchérit Maryse

- Le président revient en session et annonce le verdict en chantant qui craint le grand méchant loup, méchant loup, grand loup noir, crac, le violeur est acquitté ! asséna Nadia (p. 116)

Le procès est mis en images comme s'il s'agissait d'un film à suspense. La chanson enfantine du grand méchant loup enlève tout sérieux à l'acte de jugement. Le verdict, qui innocente l'accusé, est accompagné d'une compensation pour la victime, « embauchée comme figurante à EuroDisney » (p. 116). Le monde réel, envahi par les images, devient un monde fictif. L'ironie du verdict permet de dénoncer l'invasion des images (fictives) dans le monde réel, et leur traitement comme divertissement. Dans le procès imaginé, les images fictives des dessins animés, métaphoriques (le violeur représenté sous les traits d'un loup, la victime est le petit Chaperon Rouge), introduisent une distance au réel. Mais ainsi, elles le mettent en scène, le recréent à leur guise et surtout pervertissent aussi bien la Justice que le monde réel, avec lequel elles finissent par ne plus avoir de lien. L'image ainsi utilisée est un divertissement, et transforme le procès en spectacle.

Que l'image soit issue du monde réel ou qu'elle soit complètement fictive, utilisée en vue de divertir, elle devient un spectacle. Elle s'offre dès lors comme représentation, sous forme d'une mise en scène, d'un monde parallèle à la réalité. La distance à l'horreur à travers ces images ne permet pas de l'appréhender ; bien au contraire, elle l'exploite comme spectacle.

3) VOYEURISME DES IMAGES

Or, faire de l'image un pur divertissement, c'est l'offrir au regard contemplatif du spectateur, et finalement mettre en scène le regard lui-même. On utilise le pouvoir captatif de l'image, la tentation qu'elle représente, pour attirer le public à l'image. Pris par l'image, le spectateur en devient voyeur.

C'est en permettant de voir ce qui d'ordinaire est caché, et devrait le rester, que l'image devient voyeuse. Mais l'image n'est pas en elle-même voyeuse : c'est le regard que l'on fait porter sur elle qui l'est. Ainsi, le documentaire qui diffusait les images du bonze vietnamien s'immolant ne sont pas en elles-mêmes déplacées. Elles deviennent dangereuses parce que le regard qui se porte sur elles est celui d'une fillette. En effet, l'image est livrée telle quelle, offerte au regard de quiconque est assis devant la télévision et fixe l'écran. Mais c'est justement ce libre-accès à l'image qui ici pose problème, car son contenu n'est pas adapté à

tous les publics. La petite Maryse n'est pas apte à mettre de la distance entre son ressenti et l'image : « Maryse n'avait pas compris ce que faisait ce monsieur aux yeux bridés, au crâne rasé. Son père, affolé, l'avait serrée dans ses bras, détournée de l'écran, cajolée » (p. 31). L'écran, censé mettre une distance entre ce qui est vu est ce qui se passe, ne peut ici assurer cette fonction car l'image capte le regard : à la vue de cette scène, la fillette « s'était soudain arrêtée de chantonner en contemplant l'homme qui brûlait au beau milieu de la rue » (p. 31). L'image absorbe le regard : le verbe « contempler », au gérondif, traduit cet arrêt du regard sur l'image. Et l'enfant déjà entrevoyait les raisons de cette fixation du regard : « Elle avait deviné, confusément, qu'elle venait d'assister à un spectacle interdit, sans doute réservé aux grands. Et donc particulièrement attractif. » (p. 31). C'est là que l'image devient voyeuse : elle accroche le regard, se transforme en spectacle. Elle vient ainsi chercher le regard du spectateur en lui proposant de voir l'horreur. L'image de l'horreur, parce qu'elle n'est qu'image justement, en devient attractive : on veut voir, tout en se protégeant derrière l'écran. Et l'enfant comme l'adulte se laissent absorbés, tentés par cette image ; la différence entre eux est que l'image entre directement dans le regard de l'enfant, non armé face à cette violence, mais déjà conscient de l'intérêt malsain de voir souffrir quelqu'un à travers l'image, conscient du spectacle que représente l'horreur, avide de pouvoir en profiter bien à l'abri.

Et c'est cette avidité que met en scène la pornographie : montrer l'intimité mise en scène, en profiter à distance. A deux reprises dans le roman, il est question de pornographie, mais enfantine, ce qui ajoute un aspect moral – sur lequel nous reviendrons⁸ –, au traitement de l'image. Il en est une première fois question dans le cadre d'une instruction menée par Nadia, qui auditionne deux hommes arrêtés en possession d'une cassette pornographique dans laquelle apparaissent des enfants (p.101) ; d'autres cassettes, mais sans présence d'enfants, sont retrouvées, par la suite, chez eux. La seconde mention d'images pédo-pornographiques concerne Hélène, que l'on voit « nue, dans diverses poses pornographiques » (p. 264), sur les photos entourant le deuxième cadavre que Charlie a laissé derrière lui, celui de l'accordéoniste. De quelque nature que soient ces images, à travers la pornographie, on est dans la pure jouissance du contenu de l'image, dans la contemplation sans distance : l'image s'offre, à nue, au regard. Et ce alors même que le regard avide se cache derrière l'image, comme distance : on profite de l'image, non de la réalité. L'image sert d'écran, de barrière, car elle introduit de la distance.

L'exposition d'art à laquelle se rendent Nadia et Maryse repose finalement sur la même

8 Voir *supra*, p. 47

mise en scène du regard comme jouissance dans la simple contemplation de l'interdit, du caché. Elles vont à l'exposition du Centre Pompidou, « Féminamasculin, *le sexe de l'art* », non pour son intérêt artistique, mais pour profiter des images :

Ben ouais, c'est rien que du cul, mais attention, pour mater, y a plein d'alibis, tu vois le genre, la psychanalyse, le ça du surmoi piégé par le moi du sur-ça, et inversement, la sublimation, le non-dit du refoulé, ou le contraire, je me rappelle plus, tous ces trucs-là, bref, le blablabla intello, pas de bile à se faire, on peut se rincer l'œil sans culpabiliser. (p. 119)

On est ici dans la pure jouissance de l'image, la contemplation avide : « mater, se rincer l'œil ». L'intérêt artistique n'est d'ailleurs même pas évoqué dans les alibis pour aller voir l'exposition. En choisissant ce thème pour l'exposition, les organisateurs font de l'art quelque chose d'accrocheur, de voyeur. On met d'ailleurs en scène le regard, et l'avidité du spectateur, en lui aménageant des coins pour profiter des performances artistiques :

Elle [Maryse] suivit Nadia, qui se dirigeait à présent vers une série de petites cabines dans lesquelles des vidéos de « performances » passaient en boucle sur des écrans de télé. Les spectateurs piétinaient devant chacune de ces mini-salles de projection, à la fois mal à l'aise et aguichés d'avoir à patienter pour satisfaire leur voyeurisme⁹. (p. 187)

Les spectateurs sont « mal à l'aise » parce qu'ils sont appréhendés par le regard d'autrui en train d'attendre de voir un spectacle qui les réjouit ; et « aguichés » par l'attrait de voir ce spectacle, bien à l'abri derrière l'écran de la télévision, eux-mêmes cachés du reste du monde dans les cabines. Ces espaces clos et l'écran de télévision fabriquent le voyeurisme : on regarde une scène qui ne nous est pas destinée ; scène d'horreur dont on profite à volonté en toute tranquillité. L'espace caché pousse à la curiosité : découvrir ce que cela cache, alors même que les cabines dévoilent la souffrance d'autrui, offerte en spectacle.

L'image est donc critiquée lorsque la distance intrinsèque entre la représentation et la réalité est exploitée. Elle s'offre au regard du spectateur pour le capter. L'image met en scène le regard voyeur et propose, en toute impunité, de jouir de la contemplation d'une image – et non de la réalité -, sans la mettre elle-même à distance, sans en tirer une quelconque compréhension.

9 Nous soulignons

B- BONNE DISTANCE

Or, c'est justement par la prise de recul sur l'image que la distance impliquée par la représentation va pouvoir être dotée de pouvoirs positifs. Il faut sortir de la contemplation pour pouvoir vraiment profiter de l'image, et utiliser, à bon escient la mise à distance du réel qu'elle permet.

1) LA PROTECTION PAR L'IMAGE

L'image, parce qu'elle est une représentation d'une réalité vécue, permet de mettre à distance cette réalité, horrible. En tant que *medium*, elle s'offre comme une barrière protectrice, permettant à la fois d'exprimer ses obsessions, et de s'en décharger. C'est pour cela que l'on supporte peut-être plus facilement de voir l'horreur en images qu'en vrai. On ne s'y confronte pas directement : il y a la barrière matérielle de la représentation. C'est pourquoi il est possible, à la télévision, de diffuser des images, certes horribles, de la guerre, ou d'une opération chirurgicale, sans choquer le public : l'horreur du vécu est mise à distance justement parce qu'elle n'est pas vécue, mais perçue à travers l'image. Il est possible, à tout moment, de détourner le regard, d'éteindre la télévision, de retourner la photographie, pour que l'horreur cesse. Ce n'est pas l'horreur qui s'offre à notre regard, mais sa représentation, beaucoup plus supportable parce que non présente. L'image nous rapporte toujours un ailleurs ; et cette distance à l'absence, qu'elle soit géographique ou temporelle, permet de supporter la vue de l'image, parce qu'elle nous en protège. Reporter au Vietnam, Verqueil a été sur le terrain « fixer l'épouvante sur la pellicule » (p. 363). Son ex-femme montre à Rovère quelques photos de ce travail dangereux. Or, « Rovère apprécia » (p. 363), nous dit le narrateur. Confronté à des images sans doute horribles, il n'a pourtant pas de réaction de recul, de dégoût : l'image est supportable parce qu'elle n'est que la représentation de l'épouvante que le photographe, sur place, a voulu capter. La bonne photo dit l'horreur sans l'exhiber. Et c'est à travers son statut d'image, et tant que telle, qu'elle pourra être appréciée. L'horreur est donc mise à distance pour le regard du spectateur. Mais elle est aussi une façon, pour le photographe lui-même, de mettre l'horreur qu'il a vécue directement, à distance : il la perçoit à travers l'image qu'il en tirera, à travers l'objectif de son appareil photo. Il vit déjà la réalité à travers l'image, et ainsi s'en protège.

La fabrication de l'image permet en outre de prendre du recul sur son propre vécu d'horreur. Pour exprimer le moi intérieur, hanté par l'horreur, de leurs patients, les psychiatres et psychanalystes, surtout auprès des enfants, utilisent le dessin. Parce qu'il dit une certaine réalité, celle vécue au plus profond de soi, mais sans la doubler véritablement, le dessin permet de la faire sortir, de la faire exister, pour finalement l'appréhender. Vilsner, psychiatre de l'hôpital dans lequel est hospitalisée la petite Valérie, a reçu la fillette, et pour appréhender sa subjectivité, il l'a faite dessiner :

Ses dessins sont très frappants. Elle ne m'en a donné que deux. Sans couleurs. Très stéréotypés. Des caricatures de dessins d'enfants. Comme si elle avait compris ce que j'attendais d'elle et qu'elle répondait de façon purement, heu... protocolaire, tu vois ? Elle se protège. J'ai eu l'impression de faire face à un mur. (p. 143)

Ses dessins parlent d'elle alors même qu'elle les refuse comme moyen d'expression. Elle contrôle l'image qu'elle produit, mais par là-même, elle livre un message, et les charge d'une barrière protectrice entre elle et son vécu. Le plus frappant est l'absence de couleurs, déjà notée lorsque ses parents lui rendent visite : c'est son beau-père qui lui propose de les colorier (p. 106). La non-spontanéité du dessin (« caricatures ; protocolaire ») fonctionne ici comme mur protecteur pour ne rien laisser passer ce qu'elle ne voudrait pas que le médecin sache d'elle. C'est reconnaître au dessin le pouvoir de dire les choses, de laisser s'échapper le vécu.

A l'inverse, Héléna a choisi le dessin comme mode de communication, parce que c'est le seul moyen pour elle de s'exprimer. Mais ce ne semble pas être la seule raison. En effet, une fois qu'il l'a ramenée dans son repaire, Charlie tente d'entamer le dialogue, d'abord par la parole, puis par l'écriture : muette, ne sachant ni lire, ni écrire, elle dessine. Elle lui raconte toute son histoire, peu à peu, en fabriquant une sorte de bande dessinée. Le premier dessin qu'elle réalise reproduit la scène du meurtre : « une fillette qui se tenait près d'une voiture » (p. 93). Le reste du dessin n'est pas décrit, car il vient redoubler le récit que Charlie s'est fait à lui-même quelques pages auparavant (pp. 87-89). Charlie pose plusieurs fois la question à Héléna : « Tu te souviens ? » (p. 85, 86, 87). Le dessin se révèle donc aussi une façon de décharger sa mémoire de l'horreur. Des atrocités, Héléna en a vécues. Dans tous ses dessins, « petits croquis naïfs » (p. 137) – rattachant ainsi le dessin au monde de l'enfance -, sensés raconter une histoire, la sienne, Héléna livre à Charlie un monde de violence : « Des personnages en frappaient d'autres, il y avait des bâtons, des yeux d'où s'écoulaient des larmes, en abondance, des visages d'enfants meurtris, des gribouillages censés représenter des combats » (p. 137). En re-produisant ces scènes qu'elle a vécues, la fillette les met à distance : sur le papier, dans des traits simplifiés, enfantins, l'image vécue fait moins peur, elle

s'apprivoise. La fillette revit son histoire violente, et par là-même, en la dessinant, elle se décharge de cette violence vécue, de l'horreur vue. Dans le dessin, c'est la réalité, et en même temps, ce n'est jamais qu'un dessin. Hélène se livre à Charlie tout autant qu'elle se délivre elle-même en extériorisant, par la mise en images, l'horreur de sa réalité. Le dessin joue donc pour elle un rôle protecteur parce qu'elle peut extérioriser, de façon directe, son vécu de l'horreur, ainsi mis à distance.

2) COMPRENDRE PAR L'IMAGE

Par la distance au réel et à l'horreur qu'elle implique, l'image permet d'appréhender la réalité, au sens intellectuel du terme. La re-présentation, à travers le préfixe, offre au spectateur la possibilité de ne pas se confronter directement au réel mais de prendre du recul sur lui. En créant l'image du vécu, on le revit, non pour se complaire dans l'image d'horreur, la voir et la revoir encore à volonté, mais pour la poser, l'examiner intellectuellement, et non plus seulement sensiblement, existentiellement. Revivre pour comprendre, donne à l'image un rôle cathartique. La catharsis est analysée comme intellection d'une émotion négative produite par la représentation, par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot dans une note de *La Poétique* d'Aristote à propos de cette phrase : « et, en représentant la pitié et la frayeur, elle [la tragédie] réalise une épuration (*katarsis*) de ce genre d'émotions ¹⁰ ». Voici leur commentaire :

Si donc la tragédie peut « épurer » les émotions qu'elle éveille chez le spectateur et ainsi lui donner du plaisir et non de la peine, c'est en tant qu'elle offre à son regard des objets eux-mêmes épurés. Le modèle de cette alchimie mimétique a été décrit au chapitre 4 (48b 10 sq.) : « nous avons plaisir à regarder les images les plus soignées des choses dont la vue est pénible dans la réalité ». La substitution du plaisir [...] à la peine [...] repose sur une transformation du regard que permet le travail mimétique dépuratif de la forme : de la simple vision des choses mêmes – pénible lorsque le spectacle est repoussant-, on passe, en face du produit de la mimesis, à un regard (théôrein) qui s'accompagne d'intellection (manthanein), et, partant, de plaisir¹¹.

Sans aller jusqu'à la sensation de plaisir, face à l'horreur de la chose elle-même, en passant par sa représentation (ici, l'image) permet de sortir de l'émotion pure et brute, et de la mettre à distance. *Manthanein* signifie « apprendre, s'apercevoir de, comprendre ». Le regard porté sur la représentation est certes contemplatif (*théôria*), mais il n'est pas dans l'émotion : *théôrein* signifie contempler par l'intelligence. On peut donc bien parler, dans la représentation, d'une mise à distance en vue de comprendre la chose représentée.

10 Aristote, *La Poétique*, 49b 27-28 (Chap.6), Paris, Seuil, 1980, p.53

11 *Op. cit.*, commentaire de la note 3 du chapitre 6, p.190

Dans son livre *La Chambre claire*, Roland Barthes refuse à la photographie ce rôle :

Et si la dialectique est cette pensée qui maîtrise le corrompible et convertit la négation de la mort en puissance de travail, alors, la Photographie est indialectique : elle est un théâtre dénaturé où la mort ne peut "se contempler", se réfléchir et s'intérioriser ; ou encore : le théâtre mort de la Mort, la forclusion du Tragique ; elle exclut toute purification, toute catharsis¹².

Parce que la photo immortalise, elle devient image de mort, et enferme le réel dans son image. L'image photographique est la mort elle-même, et ne peut donc pas servir à sa mise à distance, à son appréhension. Loin de nier la mort, elle l'affiche, en fait image. En effet, la photo dit que « cela a été », et ainsi affirme que « cela n'est plus ». Elle est donc image de mort, qui ne se trouve dépassée par rien. Le réel se retrouve figé, mort. L'image sans vie ne peut permettre de comprendre l'horreur de la vie, car elle fait état d'un instant passé. La photographie n'offre pas la possibilité de faire retour sur elle-même. Elle montre, représente, sans rendre vivant : elle fait acte d'un état passé ; c'est pourquoi elle est « le théâtre mort de la Mort ». Ainsi, elle échoue à jouer un rôle de *catharsis*. Elle ne purge de rien car elle est, pour ainsi dire, morte ; elle ne dit rien. Il est vrai que les photographies qui interviennent dans le roman n'ont jamais cette fonction. Il faut donc chercher ailleurs, dans un autre *medium*, l'outil parmi les productions d'images, qui permette de comprendre l'horreur.

Et c'est dans le dessin que l'on peut trouver la distance nécessaire à l'intellection de l'horreur. Ainsi, il ne serait plus l'apanage des enfants : utilisé par les adultes, il leur permet de prendre le recul nécessaire pour supporter et comprendre l'horreur vécue. Dimeglio choisit en effet de faire le croquis de la scène de crime pour mieux la comprendre :

Dimeglio avait beau fouiller dans sa mémoire, il ne parvenait pas à trouver de réponse. Il n'avait jamais rien vu de semblable. Il tira un calepin de sa poche, esquissa un plan grossier du séjour, de la cuisine, des toilettes, du petit couloir, en fait, de simples rectangles qu'il agrémenta d'étoiles pour désigner l'emplacement des corps. (p. 15)

Le dessin est appelé à mettre de l'ordre dans les pensées du policier : face à l'originalité de la scène, il est nécessaire, pour la comprendre, de la mettre à distance. Cela passe par la schématisation : la réalité, dans sa composante la plus horrible est écartée, représentée par des formes géométriques, des rectangles pour les pièces, des étoiles pour les corps des victimes. La description ne se fait pas avec la scène sous les yeux : elle est établie par les souvenirs des personnages.

Dans l'ordre du texte, une fois le schéma grossièrement établi, le narrateur livre les commentaires du personnage, ce qui permet de donner en même temps la teneur du croquis.

¹² Barthes, *La chambre claire*, II,37, p.862

La description est donc prise en charge par le personnage. En se promenant dans la maison, on trouve les corps. C'est la déambulation dans les lieux du crime qui organise la description, mise en ordre numérique : chaque corps porte un numéro, celui de l'ordre dans lequel il a été découvert. Alors que la schématisation, représentation simplifiée, vise à prendre du recul sur la scène de crime, en effaçant le caractère humain, la description qui accompagne le croquis, et qui reproduit les commentaires que l'inspecteur s'est fait à lui-même en traçant le schéma, est précise, donne des informations sur les blessures des corps, sur leur aspect. D'ailleurs, la localisation de la troisième étoile n'est même pas précisée. La description du troisième corps est brutale : « Le troisième, idem », c'est-à-dire « totalement carbonisé ». Cela fait resurgir violemment l'horreur, sans la dire. Seules importent ses brûlures. La description, qui tentait de prendre de la distance par rapport à la situation, laisse passer la subjectivité du descripteur : alors que jusqu'à présent les morts étaient désignés par le terme « corps », le quatrième est une « victime » : par ce simple mot, on leur redonne ainsi leur caractère humain, une certaine vie.

La description de la scène, des corps, livrée par l'un des personnages est donnée au discours indirect libre : le narrateur a cédé la parole à l'un des personnages. Ce sont les souvenirs de la vision de la scène, souvenirs qui ont permis de dessiner le croquis, et non le croquis en lui-même que la description retranscrit. Car le schéma ne permet ni de préciser les lésions, ni d'exprimer le regard. Le schéma a bien pour fonction de mettre à distance la perception (vision accompagnée de sentiments) pour n'en garder que l'important, ce qui relève de l'objectif.

Le schéma est ensuite complété dans un discours direct. Le dialogue souligne l'aspect subjectif d'une description : la mémoire a sélectionné des éléments d'une vision globale que le dialogue, par la confrontation des éléments mémorisés, vient réactualiser : « son regard avait été attiré par les corps, si bien qu'il n'avait pas aperçu les morceaux de verre. Mais maintenant que Dimeglio lui rappelait ce détail, il lui sembla qu'il lui devenait plus facile de reconstituer une vue d'ensemble, plus précise » (p. 16). Les souvenirs de l'un et de l'autre sont provoqués par le dialogue. En même temps que leurs souvenirs se font plus précis, plus généraux, la description prend de l'ampleur et s'étoffe. Ainsi s'ajoutent les éclats de verre et la chaîne qui attache tous les corps par des menottes aux tuyaux du radiateur. Les informations supplémentaires apportées au croquis, et donc à la description ne suivent pas d'ordre spécial, si ce n'est celui des souvenirs (les éclats de verre) et de la pensée (des chaînes ou une chaîne?, les menottes), par association d'idées.

Le dessin des inspecteurs est donc l'occasion d'apprendre de nouvelles informations

sur la nature du crime, l'agencement des corps, leurs blessures. Mais, si la description permet au lecteur de se faire une idée et une image plus précise de la scène, la description ne permet pas de refaire le croquis ; la description est incomplète pour que l'image soit reproductible. Pour autant, à travers ce croquis, les personnages ont pu se décharger de leurs visions, les confronter. Ce que les mots ne peuvent pas dire, pas supporter, le croquis l'exprime. En arrivant sur les lieux, Rovère demande à ses inspecteurs de « [lui] raconter » (p. 22). C'est le dessin qui va remplir cette fonction : « Ben, c'est un peu difficile à décrire ! risqua Dimeglio en montrant le croquis qu'il avait commencé à tracer sur son calepin, quelques minutes auparavant » (p. 22). Le croquis n'est pas chargé narrativement ; il ne raconte pas d'histoire, comme l'aurait fait un dessin, mais dit les faits objectifs, et ainsi prépare à la vision d'horreur. Il est donc une mise à distance aussi bien pour celui qui l'a tracé que pour celui qui le regarde.

En réduisant les faits, l'horreur, au strict minimum – des rectangles, des étoiles, et une croix -, le croquis permet de prendre du recul à leur encontre. Le rapport au réel est ainsi intellectualisé : il ne s'agit pas de le percevoir, de le vivre, mais de l'appréhender.

La bonne distance au réel, est celle contenue dans le dessin. Il permet de dire l'horreur, de l'exprimer, sans l'utiliser à d'autres fins que de la faire sortir de soi, s'en protéger, la comprendre, pour finalement l'appréhender.

C- LE ROMAN FACE À L'HORREUR : QUELLE DISTANCE ?

La question est désormais de savoir comment le roman lui-même, à travers la voix narrative, gère ces images d'horreur. Par une écriture clinique et méthodique, le narrateur nous montre les images, nous dit l'horreur qu'elles contiennent, sans les mettre en scène, les utiliser, et s'y complaire.

1) LIMITE ÉTHIQUE

Le narrateur montre tout, dit tout. L'horreur est partout, aussi bien dans le récit et les descriptions, que dans les images elles-mêmes, dont il est question tout au long du roman.

Cependant, tout dire et ne rien occulter, ne signifie aucunement le faire n'importe comment. L'auteur fixe des limites éthiques à ne pas dépasser dans l'écriture, afin de ne pas à son tour tomber dans ce qu'il dénonçait, l'image-spectacle et voyeuse. Cette autolimitation, ou autocensure est d'ordre moral : certaines choses ne se montrent pas. La simple mention, nomination, suffit à en dire l'horreur, sans qu'il soit nécessaire d'en dresser le tableau. C'est ainsi que peut être expliquée l'extrême parcimonie avec laquelle il décrit les images matérielles. Et tout particulièrement, toutes celles qui touchent à l'enfance.

Il ne s'agit pas, en effet, lorsque les images sont violentes, de les exploiter et de se complaire, à travers leur description, dans leur horreur. L'écriture de Jonquet demeure dans une certaine pudeur, une certaine réserve morale. Lorsqu'il est question des images pédopornographiques, le contenu spécifique n'est pas détaillé. Ainsi de la cassette vidéo. La description se résume à l'énoncé des faits visibles, sans commentaire : « L'inspecteur [...] vit défiler les images de partouzes banales, puis soudain une scène très hard dans laquelle figuraient des gosses d'une dizaine d'années à peine » (p. 109). Le délit est introduit par la rupture de l'adverbe « soudain ». La description du contenu est très expéditive. C'est que les quelques mots du narrateur suffisent à dire l'horreur de cette scène, transgression aussi bien de la loi que de la morale ; il n'est pas nécessaire d'en faire une image par une description détaillée, car alors, l'écriture elle-même redoublerait cette transgression. La pornographie est une limite à ne pas franchir pour l'auteur. Une écriture qui jouerait de cela serait aussi coupable que l'image. Et c'est peut-être par cette économie de moyens que l'écriture se fait plus forte.

De même, les photos pornographiques d'Hélène ne sont pas détaillées une à une ; seul le contenu général est abordé, afin que le lecteur comprenne de quoi il s'agit, puisque ces photos viennent justifier, ou du moins expliquer, le meurtre de l'accordéoniste : « Sans y toucher, elle [Nadia] détailla les clichés, l'un après l'autre, en serrant les poings. Une gamine d'une dizaine d'années à peine y figurait en compagnie de l'accordéoniste, nue, dans diverses poses pornographiques. Plusieurs d'entre elles représentaient Hélène, occupée à pratiquer une fellation. » (p. 264). La description est objective, sans sentiments. Les photos ne sont pas décrites en détail alors même que l'observatrice à travers les yeux de laquelle la scène est décrite, les détaille. L'horreur a des limites morales que l'auteur s'interdit de franchir. Ce genre d'images est trop condamnable, mais surtout trop violent, pour que la description puisse apporter quelque chose. Chacun comprend de quoi il est question et peut se révolter contre la pédophilie sans qu'il soit nécessaire de montrer l'image pour créer ce sentiment.

L'écriture romanesque assure donc la distance aux images, en ne les exploitant pas. Elle reste en surplomb, observateur indépendant des images.

2) DIRE L'HORREUR POUR LA DÉNONCER

Moloch est une variation horrifique sur la maltraitance enfantine. Dès lors, il ne s'agit pas d'occulter quelque aspect que ce soit. Il faut dire l'horreur pour la dénoncer ; mais la dire en restant sur le fil : montrer, sans exposer. Ce jeu funambulesque est possible par l'esthétique choisie par l'auteur. Son narrateur montre tout, différents aspects de la maltraitance, sans l'utiliser à des fins de spectacle. Bien au contraire, la démarche qui sous-tend tout le roman est de montrer la violence pour la dénoncer.

La maltraitance est l'unité thématique du roman : c'est ce qui unit l'histoire des deux petites filles, Héléna et Valérie. La première, importée – telle un objet – de Roumanie avec quatre autres enfants, a subi, avant que Charlie ne la recueille, des violences sexuelles, a connu la misère, assisté à de violentes bagarres, et a vu ses compagnons mourir sous ses yeux, dans d'atroces souffrances. La seconde semble au départ avoir eu une vie plus calme, au milieu d'une famille aimante et protectrice. Mais, au fur et à mesure, on découvre que sa mère la maltraitait en lui créant artificiellement les symptômes de graves maladies, lui infligeant de nombreux séjours à l'hôpital et des opérations inutiles. Et ce comportement a pour origine la relation incestueuse que la mère de la fillette entretenait avec son père qui se révèle être probablement le père de sa propre petite-fille. Le climat d'ambiance est donc lourd, et chaque nouvelle découverte, au cours de l'enquête, ajoute à l'horreur. Rien n'est caché de cette horreur, de ces crimes. La narration rapporte tout. Et alors que le roman aurait très vite pu devenir illisible, parce qu'insupportable pour le lecteur, il ne l'est pas. C'est que l'horreur n'est pas un spectacle. L'auteur se fait observateur de monstres ordinaires, de la société contemporaine. L'écriture n'est pas sentimentale. Au contraire, elle est presque clinique. Le regard du narrateur ne s'appesantit pas sur l'horreur. Cette ambivalence se trouve résumée par le critique Bruno Icher : « Tous ses romans sont empreints de cette sauvagerie rampante, de cette noirceur et, en même temps de cette pureté esthétique qui en font les plus féroces révélateurs des maux d'une société qui, décidément, ne se porte pas très bien¹³ ». Le thème du roman est sauvage, noir, mais l'écriture ne joue pas dans la surenchère : la pureté esthétique

13 Bruno Icher, « La vérité selon Jonquet », in *Le journal du polar*, juillet-août 1998

est la justesse des mots.

Cet examen de la société dont il est question est le propre du roman noir. L'horreur littéraire traduit l'horreur sociale. La lecture devient « quête de sens », analyse Fabienne Soldini¹⁴, celui de la vie, de la mort, des horreurs et tragédies qui s'accomplissent dans le quotidien et la réalité. La littérature devient alors un moyen de comprendre l'horreur des faits réels ; elle devient *medium* de l'horreur. Or, pour cela, il faut que le roman la montre, qu'elle fasse elle aussi image. Nombre de critiques dans les journaux soulignent ce rôle pris en charge par le roman. Ainsi dans *Le Monde*, à propos de l'écriture de Jonquet, peut-on lire : « Regarder la violence en face, lui tenir tête, la prendre en charge, même, afin de la domestiquer : telle est la tâche que Thierry Jonquet allait fixer au polar¹⁵ ». Appréhender l'horreur, telle donc était la mission de ce roman.

Les images du roman montrent bien souvent la violence, la mort. L'image, en tant que *medium* représentationnel porte en elle une distance vis-à-vis de ce qu'elle représente. Or, deux approches se manifestent face à cette distance. Une qui se joue de la distance intrinsèque en livrant au regard avide de spectacle une image qui met en scène la réalité, l'offre comme divertissement, et ce faisant, annule toute distance qu'il pourrait y avoir entre le regard et l'image elle-même. Or, c'est cette utilisation de l'image, faite par la télévision et la peinture, que critique fortement le narrateur. Au contraire, il valorise l'utilisation réfléchie de l'image qui utilise la distance au monde qu'elle contient pour le mettre à distance, afin de s'en protéger et de le comprendre. L'écriture romanesque se situe dans cette démarche. Plus que de montrer l'horreur, il s'agit surtout de la dire, pour la dénoncer, afin d'appréhender l'horreur du monde réel. Mais l'image reste toujours ce qui fait face, s'impose au spectateur. Comment dès lors reprendre possession de cette image ?

14 Fabienne Soldini, « Le thriller, autopsie contemporaine », in *Les œuvres noires de l'art et de la littérature*, Paris, L'Harmattan, Logiques sociales, 2002, p. 67

15 Jean Birnbaum, « Romancier, figure majeure du « néo-polar » français, Thierry Jonquet », in *Le Monde*, Jeudi 13 août 2009

III. LES MOTS : POUR DÉPASSER L'HORREUR DE L'IMAGE

L'image matérielle n'est pas la seule à laquelle les personnages du roman et le narrateur doivent faire face. La réalité fait elle-même image, se transformant en image mentale, passager clandestin de la mémoire. Or, c'est dans la mise en mots que va se trouver le salut : les mots dépassent l'image picturale, et dépassent la dimension ponctuelle de toute image, mentale ou matérielle. Ils rendent à l'image l'épaisseur d'une histoire et d'un devenir.

A- IMAGE ET MÉMOIRE : UN COMBAT DANS LES MOTS

La vision se présente comme la perception continue d'images. Or, face à l'horreur, ces images s'impriment, et restent en mémoire. En faisant image, la réalité perçue est fixée dans son instant, arrêtée à jamais, et condamnée à toujours revenir hanter celui qui l'a créée. Cette mémoire est passive : on ne fait rien pour se souvenir de ces images, qui réapparaissent sans sollicitation. Or, c'est par la mise en mots de cette horreur que va pouvoir s'opérer un oubli actif et salvateur.

1) LA MÉMOIRE PASSIVE DE L'IMAGE

La perception de la réalité est le déroulement continu d'images qui parviennent à la rétine. D'ordinaire, tout se passe comme dans un film, une image succédant à une autre sans rupture, sans arrêt. Mais, dans les situations extraordinaires, devant l'horreur, l'image s'arrête, ou plutôt le cerveau enregistre les images les unes après les autres, immortalisant chaque instant : « C'était plus qu'il [Dimeglio] ne pouvait supporter. Paupières closes, il tentait d'effacer de sa mémoire les images qui s'y étaient inscrites » (p. 10). Les « images » dont il est question n'ont rien de matérielles : ce sont celles formées à la vue des corps calcinés. L'image s'est intériorisée, elle est s'est gravée dans la mémoire de l'inspecteur. Ces images sont des

traces, empreintes laissées dans le cerveau par une information. C'est le mode d'inscription des images perceptives dans le psychisme. Cette mémoire de l'image est passive : ce sont les images qui sont en position de sujet dans la phrase, et la passivité du personnage est accentuée par la forme réfléchie du verbe : « s'inscrire » ; il n'y est pour rien dans cette mémorisation, cette fabrication d'image mentale.

Le fonctionnement est détaillé à l'occasion de l'entrée de Rovère dans la maison de l'horreur. Le narrateur ne s'intéresse pas à ce que le personnage voit, mais à la manière dont il perçoit (p. 23). Il explique le fonctionnement de la vision et de la mémoire du personnage (en focalisation interne), pendant que ce dernier voit. Si la description est laissée de côté – ce qu'il voit a déjà été l'objet de deux descriptions précédemment (p. 12 et 15-16) –, c'est que le personnage lui-même ne décrit pas ce qu'il voit : « il n'avait que faire des descriptions, des béquilles de la syntaxe, des enluminures du vocabulaire pour imprégner sa mémoire ». Sa mémoire est une mémoire des images. Mais on assiste à ce qui se passe mentalement pendant ce temps là. Il est donc dans la contemplation, le regard pur de ce qu'il voit, de ce à quoi il assiste, passivement (« spectacle offert »). Son fonctionnement mental est donc accordé à cela : « Ses yeux agissaient à la manière d'un appareil photographique ». L'image mentale, grâce à la métaphore photographique, prend de la matérialité. La perception est vécue comme une confrontation directe au réel. La description est finalement le moyen de partager cette confrontation, en faisant voir, en donnant à voir au lecteur. Elle joue le rôle de l'image matérielle. La mémoire enregistre la vision. Elle devient, surtout face à l'horreur, le centre de sauvegarde des perceptions.

Dans ce rapport au monde, tout fait image. Ou plutôt tout devient photographie : la métaphore de l'appareil photographique est filée pour décrire le fonctionnement de ses yeux : « ils flashaient en rafale », « cadraient », « corrections et mises au point » (p. 23). Or, expliquer ce fonctionnement perceptif, c'est finalement expliquer le mode de la description. En effet, sa vision est organisée en étapes, celles-là mêmes qui organisent les descriptions. Il prend tout d'abord des photographies en plan large : « ils flashaient en rafale le tableau d'ensemble ». Il faut noter ce rapport artistique au réel : le monde est « tableau », représentation : il ne se confronte pas au réel, mais à la réalité, c'est-à-dire non pas au réel en soi, mais au réel tel qu'il le perçoit lui. Si l'on met en parallèle le système de vision et le système descriptif, cette première étape correspond, dans la description à l'opération d'ancrage – au moyen d'un nom, le thème-titre, on signale de quoi il va être question dans la description. Puis il zoome sur des aspects particuliers de l'image : « cadraient des détails isolés ». Cela

correspond au procédé d'aspectualisation, qui fragmente le tout en parties. Enfin, il met en relation toutes ces images pour les comprendre. Les « mises au point et adjonctions successives » permettent d'établir « une trame ». Les images racontent une histoire. Cela correspond à la poursuite du processus descriptif qui, par l'adjonction de détails, permet de saisir l'ensemble de la scène ; les « mises au point » sont rendues dans les descriptions par les reformulations.

La « gymnastique mentale » effectuée par le personnage dans sa perception est aussi une gymnastique textuelle. Comme la description reste imprimée sur le papier, immortalisée par l'instance descriptive, les « clichés » sont « archivés » par une « instance mystérieuse ». La mémoire des images est donc absolue : elle n'oublie rien, n'efface rien, et surtout garde chacun des clichés, de la même manière que la description fige et immortalise l'instant vécu et perçu. Ces images étant imprimées à jamais, le personnage reste marqué par ce qu'il voit. La mise à distance de l'horreur se fait par la conception métaphorique de la perception comme perception d'une scène, représentée par des photographies, qui sont donc un médium pour percevoir la réalité, et par ce travail d'archivage qui, sans rien jeter, met de côté les images.

Si ce processus d'imagerie mentale est mis en avant pour ce personnage, c'est ainsi que semblent fonctionner également d'autres personnages, pour lesquels les images fortes restent gravées, accessibles. Ainsi, Maryse, la substitut du procureur, qui se jette sur son amant après la pénible découverte des corps des enfants, ne parvient pas à oublier le regard de l'enfant : « Quelques minutes plus tard, quand, allongée à même la moquette, elle sentit le plaisir monter en elle, elle n'était toujours pas parvenue à oublier le regard fou du petit garçon mort qu'elle avait vu une heure plus tôt, ni le tableau abject qu'offraient ses jambes, ses cuisses calcinées » (p. 64). L'acte sexuel ne masque pas l'image, ne l'efface pas. La volonté d'oublier (« parvenir à » marque une action active) n'est pas suffisante : l'image est plus forte parce qu'elle s'est autonomisée. Il en est de même pour la juge, Nadia, assaillie par les images du corps de l'accordéoniste : « Les images du cadavre de l'accordéoniste qu'elle avait vu dans le pavillon de la rue Paul-Bert s'imposèrent à elle » (p. 272). Un second aspect apparaît dans ce processus d'imagerie mentale : les images reviennent sans que le sujet les réclame. L'image est émancipée de celui qui l'a créée. Ces images d'horreur sont obsédantes ; elles sont gravées, c'est ce que disait le verbe « s'inscrire » utilisé pour Rovère.

L'image est mémoire de l'horreur. Parce qu'elle fixe l'instant, elle fixe aussi à jamais ce qu'elle représente. Avoir vu, c'est se souvenir : « Je [Nadia] n'oublie rien Charlie, je n'oublie rien. J'ai vu les photos des autopsies, j'ai aussi vu celles qui étaient chez l'accordéoniste, celles de la petite Héléna » (p. 410). Mais ce n'est pas en elles-mêmes que ces images font mémoire : elles sont chargées de ce pouvoir par celle qui les a regardées. La juge d'instruction n'a pas assisté à l'autopsie des corps des enfants, et n'a pas non plus vu les corps, puisque le dossier était, à son ouverture, entre les mains de Maryse, la substitut du procureur. Les photos prises par le photographe de l'Identité judiciaire sont donc le seul rapport qu'elle peut avoir avec cette réalité. Elles sont la mémoire d'un moment auquel elle n'a pas assisté ; mémoire d'une horreur qu'elle ne peut se représenter qu'à partir d'elles. Ces photographies, qui étaient des preuves pour l'enquête, deviennent un acte de mémoire. Pour cela, il a fallu que Nadia les charge de cette mission, qu'elle les intériorise et se les approprie comme étant constitutives de sa propre mémoire. La preuve judiciaire est objective, neutre : elle vise à établir un fait passé, à prouver son existence. Mais, ici, la preuve est comme subjectivée : elle est mémoire pour quelqu'un. Le spectateur de ces images les prend pour lui, y introduit sa subjectivité, ses émotions. L'image matérielle ne devient donc mnésique que si le spectateur se l'approprie. L'image fixe est emmenée dans un devenir, celui de l'espace mental lié aux souvenirs. Mais cette image, par un acte du sujet, demeure dans la mémoire, et se mue en image mentale, parce qu'elle a été intériorisée : représentation mentale d'une image matérielle.

Aussi, l'image mentale devient-elle le prolongement de l'image matérielle. Pour oublier faut-il alors déchirer l'image ? C'est ce que tente Charlie. Il déchire le dessin qui représente le « monsieur », pour oublier, pour qu'Héléna tente d'oublier toute cette histoire :

Je vais pas le chercher ton « monsieur », tu saisis ? J'ai déjà donné, crois-moi.

Il feuilleta nerveusement le cahier d'Héléna, s'arrêta à un des dessins qui représentait le type qui avait lancé ses cocktails Molotov sur les gosses dans le chantier de la Chapelle, et le déchira. Il s'acharna sur la feuille de papier jusqu'à la réduire en une poussière de confettis.

- Il faut oublier, c'est la seule chose à faire ! reprit-il [...] (p. 203)

Faire des « confettis » du dessin, c'est symboliquement émietter le souvenir, pour qu'il ne représente plus rien. Déchirer l'image matérielle pour effacer l'image mentale. Ce dessin n'est d'ailleurs pas décrit. C'est aussi un moyen de lui enlever toute signification. Il n'y a pas, plus trace de ce dessin, comme Charlie voudrait que rien de cela n'ait existé. Faute de pouvoir se « passer la cervelle au papier de verre pour effacer tout ce qu'[il] a vu » (p. 203), il cherche à en effacer toute représentation. Mais ce processus est vain et voué à l'échec car l'image

mentale ne s'efface pas ainsi. D'ailleurs, après la mort de la fillette, Charlie devient le vengeur, le justicier qu'elle voulait qu'il soit. En se jetant dans cette ultime mission, le caporal Grésard, comme il se nomme dans sa lettre de revendication, laisse parler les représentations de la vie d'Hélène, ses dessins, les photos, les chargeant de représenter sa mémoire. Il ne veut plus oublier. Déchirer le dessin, c'était tenter d'oublier. Mais face au suicide de la fillette, qui ne voulait pas oublier et réclamait vengeance, Charlie charge ses dessins de mémoire.

La formation de l'image perceptive peut aussi être le déclencheur de la mémoire de l'image. En effet, pour Maryse, la vue de l'enfant assis en tailleur dans la maison de la Chapelle fait resurgir le souvenir des images d'un documentaire qu'elle avait vu lorsqu'elle était enfant. Le corps de l'enfant est « recroquevillé, prostré dans une attitude qui n'évoquait même pas la souffrance, les bras croisés le long du torse, comme si, curieusement, il avait eu soudain froid » (p. 31). Cette image a réveillé en elle le souvenir du « bonze vietnamien qui venait de s'asperger d'essence et se consumait, assis en tailleur, sous le regard effaré des passants » (p. 31). La posture et l'attitude tranquille et calme qui se dégage du cadavre de l'enfant lui rappellent celles de l'homme du documentaire. Le rapprochement entre les deux images est tel que les temps des deux images se superposent : « Il lui sembla entendre avec une grande netteté la voix affectueuse de son père, alors qu'à présent, trente ans plus tard, elle fixait ce petit corps carbonisé à moins de deux mètres d'elle » (p. 31). La réalité perçue fait resurgir les images du passé, gardées en mémoire bien qu'apparemment oubliées.

L'image mentale ne se forme pas seulement à partir de la vision directe. Le récit est chargé du pouvoir de faire naître des images. Après la visite au médecin militaire, Nadia est assaillie par des images nées du récit que leur a fait le médecin : « les images du cadavre qu'elle avait vu dans le pavillon s'imposèrent à elle. Et d'autres encore, qui découlaient du récit du docteur Taillade, au Val de Grâce. » (p. 272). À partir des images réelles du Rwanda qu'elle pouvait avoir en mémoire, à partir des images du film *Le Hussard sur le toit*, Nadia s'est fabriquée des images mentales, alimentées par le récit et les descriptions du docteur. Or, encore une fois, ces images se présentent à sa conscience sans qu'elle ne l'ait voulu.

Cette mémoire, celle des images, est passive et incontrôlable. Charlie disait à Hélène que pour continuer à vivre, il fallait oublier : « J'essaie d'oublier, moi, j'y arrive pas, mais au moins j'essaie ! C'est le seul moyen pour pas devenir dingue » (p. 203). Comment parvenir à

oublier ? Puisque la volonté seule n'est pas suffisante, il faut trouver un moyen de domestiquer ces images envahissantes.

2) METTRE EN MOTS. POUR UN OUBLI ACTIF

Si les images ne permettent pas l'oubli, c'est parce que, intériorisées, elle ne font l'objet d'aucune mise à distance. Elles jaillissent du tiroir de la mémoire et se manifestent spontanément car elles n'ont pas été apprivoisées. La vision, transformée instantanément en image mentale, ou l'image matérielle, intériorisée en image mentale, demeurent des images sauvages. Pour pouvoir les maîtriser, c'est-à-dire les oublier, les digérer, il faut qu'elles soient mises à distance. Et pour cela, la mise en mots se présente comme le meilleur moyen, car mettre en mots ne signifie pas faire disparaître. Au contraire, ces images adoptées par les mots, cette réalité horrifique qui passe d'une représentation picturale à une représentation littéraire (ou littérale), sont placées dans le devenir des mots, et ainsi digérées, acceptées.

En passant par les mots pour oublier l'horreur, telle est la stratégie mise en place par l'inspecteur Dimeglio :

L'inspecteur Dimeglio, de toutes ses forces, s'acharnait à gommer les images. Il cherchait les mots pour décrire ce qu'il avait vu dans la maisonnette. Il voulait publier les images, c'est pourquoi il appelait les mots à la rescousse, à la manière d'un exorcisme. S'il parvenait à nommer les choses, à trouver les outils adéquats - adjectifs, pronoms, adverbe - pour mieux les cerner, les emprisonner, les corseter dans le glaciaire d'une narration, alors il parviendrait à "gommer", à blanchir sa mémoire de façon efficace, radicale. (p. 12)

Il oppose les images aux mots. Si les premières lui font peur, parce qu'elles sont directes, s'impriment sans son consentement, les seconds le soulagent. Les mots sont chargés d'être une barrière protectrice (« glaciaire ») face aux images mentales. Ils sont chargés d'un pouvoir presque magique capable d'atténuer la force des images. Ils en sont capables parce que, pour mettre en mots une perception, il faut la mettre à distance : la perception, intellectualisée devient sensation maîtrisée. Dimeglio associe le verbe « oublier » au verbe « gommer ». Ce second terme donne de la matérialité aux images mentales, une certaine consistance.

La première description de la scène de crime répond à cet impératif. Elle vient jouer le rôle de mise à distance de l'horreur insupportable. À travers cette description, le narrateur, qui

adopte le point de vue du personnage, met en pratique ce fonctionnement mental. Il met en mots les images que le cerveau a enregistrées. Cette mise en mots constitue les « premières bribes du rapport qu'il rédigerait » (p. 12). Elle se veut objective, en ce sens où le rapport de police n'a pas pour vocation d'exprimer le ressenti de l'observateur. Le but est de dresser « un tableau d'une grande neutralité » (p. 13). La subjectivité de la perception est donc déjà mise à distance par le but fixé à la mise en mots. La description est donc la mise en mots d'une image mentale, puisqu'il n'a pas les corps sous les yeux. Il décrit l'image qui s'est formée dans son esprit, imprimée dans sa mémoire.

La description est organisée numériquement. Pour autant, seul le dernier corps porte, dans le texte, un numéro. La juxtaposition des phrases selon le modèle suivant : « un corps », « un autre », « un autre encore », souligne l'horreur dans la multiplicité des corps, horreur qui culmine par la numérotation du dernier, le lecteur n'ayant ainsi pas besoin de compter. Le chiffre accentue la distance et l'absence d'un quelconque sentiment du descripteur. Le thème-titre de chaque partie de la description est « corps » ; ce terme, dont la neutralité (il s'applique aussi bien pour les morts que pour les vivants) est accentuée par l'usage de l'article indéfini, indique pourtant qu'il s'agit de corps sans vie. La multitude des corps indique également qu'il s'agit de meurtres. La description est purement nominale : elle s'organise sans verbe conjugué ; et s'il y a des verbes, ils sont au participe passé (« assis ; engagé ; détruit ») ou présent (« émergeant »). Les participes fonctionnent comme des adjectifs. Peut-être faut-il donc voir dans leur utilisation en substitution de verbes conjugués, l'application des préceptes énoncés auparavant : les adjectifs sont des « outils adéquats » (p. 12) pour nommer les choses et ainsi les mettre à distance.

La description, « bribes du rapport qu'il rédigerait ensuite » (p. 12) est organisée rationnellement. Les cadavres sont localisés dans la maison par des points, comme en géométrie : « un corps au point A [...], un autre au point B » (p. 12). Cela participe à la mise à distance car les corps deviennent abstraits, ni porteurs de vie, ni porteurs de mort. Dimeglio cherche à rationaliser en établissant les faits, sans implication émotionnelle.

Les deux premiers corps sont regroupés dans une même phrase. Leur description est rapide et ne donne d'information que sur leur position : l'un est sur le dos, l'autre sur le ventre. Le rapprochement des deux corps est rendu par une syntaxe identique pour la description de chacun des corps : « au point A/B, près de la fenêtre/porte, en décubitus dorsal/ventral » (p. 12). Remarquons que l'inspecteur utilise un vocabulaire scientifique. Cette utilisation est

d'ailleurs commentée : « Rachis, décubitus, ceinture pelvienne. À force de côtoyer les techniciens de l'Institut médico-légal, Dimeglio avait fini par assimiler quelques termes empruntés à leur jargon. Une performance. » (p. 12). Le recours au jargon médical participe à la mise à distance et vient rejeter la subjectivité.

Le troisième corps fait l'objet d'une description un peu plus longue : sont précisés, selon le schéma descriptif des corps précédents, sa position et sa place dans la pièce, auquel s'ajoute le détail de la position des bras, « recroquevillés le long du torse ». Il est à noter que la position du corps est donnée non par des termes médicaux, mais par une formulation courante comparative : « assis comme en tailleur ». La comparaison et le détail des bras viennent souligner l'anormal. En outre, le corps n'est plus placé dans l'espace par un point, atténuant un peu l'aspect clinique et froid de la description.

Le dernier corps, numéroté, bénéficie d'une description encore plus détaillée. La position du corps dans la maison est précisée : « à l'arrière du pavillon, côté cuisine » (p. 12). Sa disposition est également beaucoup plus précise que pour les autres corps : « engagé jusqu'aux deux tiers du rachis sous le rideau de fer qui obstruait l'une des fenêtres » (p. 12). L'horreur de la disposition du corps est atténuée par l'usage de termes médicaux (« rachis ; ceinture pelvienne ») et le recours aux quantités mathématiques (« jusqu'aux deux tiers inférieurs »). Si aucune information sur l'aspect des corps n'a encore été donnée à ce point du roman, ici on apprend que ce corps présente de sérieuses blessures : « Le torse intact [...] mais le reste du corps quasiment détruit » (p. 12). Le corps séparé en deux parties par le rideau l'est également sur le plan des blessures puisque le torse est « intact », tandis que le reste du corps est « quasiment détruit ». La partie haute de son corps fait elle-même l'objet d'une fragmentation dans la description, entre le « torse intact » et le « visage figé dans la douleur ». La partie inférieure du corps, pourtant meurtrie, est unifiée dans cette destruction physique en un tout marqué par des bornes : « de la ceinture pelvienne jusqu'aux orteils ».

Si la description se veut objective, une subjectivité transparait peu à peu. La mention du visage « figé dans l'horreur » traduit un élément qui a marqué l'observateur. D'ailleurs, le narrateur précise plus loin que le regard (et donc le visage), ne figurera pas dans le rapport final : « Dans son rapport, plus tard, il mentionnera simplement l'emplacement exact du corps. Pas le regard » (p. 16). La mise en mots prépare donc à la digestion de l'horreur, mais elle n'est pas infaillible : le regard, qui n'est pas un élément à faire figurer dans un rapport de police, ne pourra être oublié facilement.

Mettre en mots pour oublier, c'est ce que font aussi les victimes d'une expérience traumatisante. Il est significatif de constater que dans la plupart des cas, les récits que donnent les personnages sur une expérience qu'ils ont vécue viennent jouer le rôle de catharsis. Le récit s'inscrit ici globalement comme une quête de paix intérieure. Il s'agit de dire pour se soulager, que cette intention soit consciente ou non. Cette dimension est particulièrement frappante lorsque Georges, le père de Valérie, rapporte à Nadia une scène qu'il l'avait particulièrement troublé : son beau-père avait la main sous la jupe de Marianne, la mère de Valérie. En effet, Georges reconnaît le pouvoir cathartique de sa parole : « J'en avais jamais parlé à personne, jamais, mais fallait que ça sorte, fallait que ça sorte, je pouvais plus garder ça pour moi » (p. 328). En faisant revivre les événements par la parole, le récit purge des émotions. Le narrateur de *Moloch* souligne ce pouvoir du récit : « visiblement soulagé d'avoir pu confesser ce qui lui tenait le plus à cœur ». La mémoire est un poids émotionnel. Il s'est agi d'extérioriser un secret, et ainsi de le mettre à distance de soi-même. Ce qui lui donne cette force à la parole, c'est qu'elle soit un discours narratif : le récit fait revivre la situation, et par là même fait revivre les émotions, et en mettant des mots dessus, permet de l'affronter. En effet, la catharsis est un processus d'intellection : il s'agit de revivre la scène pour se décharger et comprendre.

La force des images d'horreur est si forte, elle peut être si destructrice psychologiquement, que pour les combattre, il faut les faire sortir. C'est le rôle du psychiatre. Le médecin militaire explique que « quand l'état-major, sur la foi des rapports qui lui parvenaient, a réalisé ce qui se passait réellement là-bas [au Rwanda], on a décidé d'envoyer sur place une équipe de psychiatres » (p. 257). En mettant des mots sur ce qu'elles ont vu, les victimes extériorisent (la parole est orale) leur ressenti, font sortir les images de la prison de la mémoire. Par le récit, l'instant figé de l'image est réintroduit dans le devenir narratif.

Qu'elle se fasse sous la forme d'une description ou d'un récit, la mise en mots permet de mettre à distance l'image d'horreur intériorisée : par les mots, on la fait jaillir hors de la mémoire. Il s'agit bien de l'appréhender, de la digérer, et non de la refouler : la mettre en mots, c'est en prendre conscience et s'en emparer, afin d'en être maître. La verbalisation est une étape nécessaire sur le chemin de l'oubli volontaire et maîtrisé. Puisque la mise en mots réintroduit du devenir à l'image, comment le roman rend-il la vie à ce qui en était privé ?

B- UN CRI LITTÉRAIRE

Mettre en mots des horreurs, c'est finalement ce que fait le roman. La narration toute entière vise à montrer, par les mots, l'inimaginable. Alors que l'image fixe un instant, la mise en mots y réintroduit du temps. Trois histoires s'entremêlent dans *Moloch*. C'est l'image, et plus précisément le peintre Munch et son célèbre tableau *Le Cri*, qui vient établir un lien entre elles. Pont entre les histoires, cette toile est aussi l'élément qui donne au roman une composition circulaire : la fin explique le début et invite à le relire comme étant la réalisation littéraire du projet pictural du peintre fou. Le roman est alors la seule façon de redonner vie à des corps morts : il écrit leur histoire.

1) UN TABLEAU COMME LIEN NARRATIF

L'ensemble du roman développe parallèlement trois histoires : l'enquête de police menée à la suite de la découverte des corps brûlés, enquête doublée par l'investigation vengeresse de Charlie, l'enquête médicale, rattrapée par l'aspect judiciaire, à propos de la petite Valérie, et les séances psychanalytiques auxquelles se rend Haperman, avec Vilsner. Outre le personnage de Vilsner – psychiatre dans l'hôpital où se trouve Valérie, psychologue d'Haperman, qui lui-même fait lien avec l'histoire des corps brûlés – que partagent ces trois histoires ?

Le premier lien est thématique : l'enfant maltraité. Les enfants brûlés ont été, avant leur mort, séquestrés dans la maison, Hélène a subi des violences sexuelles, Valérie est maltraitée par sa mère à coups de médicaments et chirurgies inutiles. C'est un lien important mais qui n'est pas suffisant. Car la thématique ne suffit pas à unir les histoires qu'écrit Jonquet. L'auteur aime à tisser les histoires les unes aux autres, chacune se répondant plus profondément que sur le seul lien du thème.

On trouve ce lien essentiel dans les séances de psychanalyse d'Haperman. Tout au long du roman, les confidences de cet artiste fou paraissent décalées par rapport au reste des histoires, car elles ne partagent pas le lien thématique. Et finalement, c'est cette pièce du puzzle romanesque qui va permettre d'unir le roman et de tisser les histoires les unes aux

autres. Lors de la séance du jeudi, Haperman poursuit le récit de son parcours artistique laissé en suspens la séance précédente. Après s'être infligé de terribles blessures, il repose son corps et voyage. En Norvège, il visite le musée d'Oslo, dans lequel sont exposés les tableaux de Munch : « J'y ai vu pour la première fois les toiles d'Edvard Munch. Ce fut un choc, une révélation » (p. 312). L'utilisation peu courante du passé simple dans un récit oral souligne la rupture qu'a constitué dans la vie du peintre la vue de ces toiles. Munch devient son idole, son modèle, tant pour sa peinture que pour sa vie. Munch peint la souffrance humaine, de même que Haperman a poussé à l'extrême l'expérience de la souffrance en infligeant à son corps de terribles blessures. Haperman ambitionne d'égaliser son maître : « Si, avant de mourir, je pouvais avoir la force de peindre une toile d'une force équivalente à celle du *Cri*, j'accepterais de quitter la scène sans amertume » (p. 314). Cette force dont il parle, c'est de faire crier le monde à travers un personnage « qui prend possession d'une identité diffuse, qui se l'approprie pour en faire sa propre mort » (p. 315). Après des analyses sur l'art de Munch, le patient s'en va. Parti acquérir une biographie de Munch, Vilsner se rend soudain compte de la proximité des démarches de son patient et de Marianne Quesnel, la mère de Valérie :

Munch. Haperman et son corps lardé de cicatrices hideuses. Comme celles que le baron de Munchausen s'enorgueillissait d'avoir récoltées sur maints champs de bataille, purement imaginaires ! [...] Munch, Munchausen [...] Il y avait bien un point commun entre cette mère folle, Marianne Quesnel, qui avait utilisé le corps de sa propre fille pour mettre en scène une souffrance destinée à des spectateurs triés sur le volet, à savoir Vauguenard [le médecin] et ses assistants, et Haperman, qui s'était infligé de terribles blessures, dans le seul but de satisfaire quelques amateurs pervers. La blessure-spectacle. (pp. 316-317)

Tous deux sont dans une démarche de « blessure-signé » : la blessure est mise en scène, pour faire passer une souffrance intime et intérieure. S'infliger extérieurement des blessures, maltraiter son corps, pour exprimer des blessures psychiques. Le corps est ici utilisé pour faire image. Les deux histoires se relient donc par là, et c'est le tableau (« les toiles ») qui permet de tisser ce lien entre elles.

Au cours de son enquête, Charlie finit par découvrir qu'Haperman est le commanditaire de la venue des enfants roumains en France : « Il reste le plus gros morceau. Le vrai coupable. Celui qui a contacté Verqueil pour avoir des gosses, qui lui a filé du fric ! » (p. 410). L'ultime maillon du réseau que remonte Charlie est donc le peintre fou. Celui-ci cherchait des « cobayes » pour mener à bien sa dernière œuvre. Ils devaient être ses modèles. Ce n'est donc pas du tout une filière pédophile qui est à l'origine de la venue des enfants, mais la lubie d'un homme atteint par la folie de la souffrance banalisée, par l'absolu de l'art. Vilsner, kidnappé par son patient afin qu'il prenne en charge les enfants après les séances de pose,

révèle aux inspecteurs qui le retrouvent dans la maison du peintre, le projet de cet artiste fou : « Ce qu'il voulait, avant de mourir, c'était laisser un tableau d'une force équivalente à celle du *Cri* » (p. 425). Le vrai lien entre les histoires est donc la souffrance, élevée comme spectacle ; la souffrance qui fait image : « il en était arrivé à considérer la souffrance comme une sorte de... de matériau, une pâte à travailler, une couleur dont il pouvait parfaire les moindres nuances » (p. 426). Cette souffrance donnée en spectacle est une façon d'approcher la mort, de fixer même l'état de mort, de faire vivre la mort alors même que le « modèle » perd la vie. Tel était le but ultime d'Haperman : « Une représentation paroxystique de la souffrance. Un absolu du désespoir, une sorte de manifeste, de testament visuel dans lequel on aurait pu lire toute la plainte éperdue du monde. Un cri infini, démesuré. Capté dans un regard d'enfant ». Les multiples reformulations viennent accentuer la folie du projet : aucun mot n'est adéquat pour le qualifier ; on ne peut qu'approcher du terme exact par la comparaison approximative. C'est le projet de capter la souffrance dans un regard d'enfant qui vient donner au roman une construction circulaire. L'art est devenu crime : les « cobayes » (p. 426) sont devenus « modèles » puis « victimes » (p. 427). Or, cet art criminel s'est réalisé : il est devenu réalité par le meurtre des enfants. Le projet fou semble inviter à relire les descriptions des corps des enfants, et plus particulièrement celles centrées sur le regard du quatrième, comme la description de ce qu'aurait pu être cette œuvre s'il avait pu la réaliser.

2) RÉALISATION LITTÉRAIRE DU PROJET PICTURAL

En faisant brûler vifs les enfants, Dimitriescu a involontairement réalisé le projet artistique d'Haperman : il les a soumis à une souffrance inimaginable. Or, si l'on en reste là, on ne peut à proprement pas parler de réalisation, car le crime en lui-même ne dit rien de cette souffrance ; seules les réactions des personnages face à cette scène pourraient l'exprimer : « ce doit être long, très long, de mourir comme ça... » (p. 33). Mais il ne s'agit pas encore d'art. C'est donc par les descriptions que va s'opérer la réalisation du projet pictural. En décrivant les corps, et particulièrement le dernier corps, celui de l'enfant coincé sous le rideau métallique, le narrateur va exécuter littérairement le projet de réaliser une œuvre d'une force égale à celle du *Cri*.

Afin d'analyser au mieux cette représentation, il faut commencer par examiner comment est décrite l'œuvre modèle. *Le Cri* fait l'objet d'une *eckphrasis* prise en charge par le psychologue : son patient lui demande s'il a vu ce tableau. Effectivement, lors d'un séjour à Oslo, il a visité le musée dans lequel il est exposé. Il ferme les yeux pour se le remettre en mémoire, et la description commence. Elle débute par le personnage principal, déshumanisé puisqu'elle est appelée : une « créature » (p. 312). Cette créature est détaillée : « une créature chauve, au visage famélique, cadavérique, dont les yeux se réduisent à deux orbites floues, se couvre les oreilles de la paume des mains, tout en gardant la bouche grande ouverte ». La phrase se délite comme pour exprimer le flou du dessin : le sujet est séparé du verbe principal par une série d'adjectifs puis par une proposition relative. La description est organisée sur le système de l'expansion : le thème-titre unifiant, « créature », est décrit en séparant les différentes parties qui le composent : « visage, yeux, oreilles, mains, bouche ». Par ce *focus* sur les différentes parties, l'unité disparaît, faisant de la créature un monstre dont les éléments qui le composent sont juxtaposés les uns aux autres. La description fait image : elle appelle à se représenter mentalement ce qui est décrit. La créature est un cadavre dont ne reste, par la description, que le visage. Le reste de son corps est inexistant. Toute la description tourne autour du visage, de haut en bas : le crâne, le visage dans son ensemble, les orbites des yeux, les oreilles, couvertes par les mains, et la bouche.

La phrase se poursuit encore, en disant ce qu'exprime cette créature : « une détresse, une angoisse absolument poignante ». Le tableau exprime une émotion et en fait ressentir au spectateur. L'émotion passe par ce cri muet d'une créature qui se rend sourde pour ne plus entendre le cri du monde.

Enfin, à l'arrière-plan, ce qui ne capte pas le premier regard mais se révèle à celui qui porte attention au tableau : « deux silhouettes s'éloignent du malheureux, indifférentes à sa souffrance ». Le cri de douleur ne retient pas les autres personnages, humains eux (« silhouette »). Le décor du tableau est complété par l'étude des impressions qu'il produit sur le spectateur : « L'impression de malaise que ressent le spectateur ne provient pas de la précision du dessin, mais de la violence des couleurs, du tourbillon du fleuve qui coule en contre-bas, et dont les eaux noirâtres semblent se mêler, à l'horizon, avec le rougeoiement du ciel » (p. 313). C'est dans cette opposition vive de couleurs que réside la force du tableau, son attractivité. Pour qualifier la couleur du ciel, on passe par la comparaison : « le rougeoiement du ciel, comme embrasé par un incendie d'une grande fureur dévastatrice ». La description poétique, esthétique, cherche à reproduire l'organisation, l'atmosphère de la toile.

La description mentale du tableau est complétée par une analyse d'Haperman, qui explique que « ce n'est pas le personnage qui hurle, comme on pourrait le croire de prime abord, c'est le monde. Le monde hurle sa souffrance, mais seuls quelques-uns peuvent percevoir son appel désespéré » (p. 313). Le peintre est un de ceux-là. La figure centrale, la créature, est l'émissaire de la souffrance du monde, son porte-parole. A travers elle, le peintre exprime « le lien entre la vie et l'au-delà de la vie ». Il a figé un instant charnière, imperceptible, et a capté le basculement entre la vie et la mort ; et c'est dans la souffrance paroxystique que réside cet instant, ce cri du monde.

Comment la description des corps opère-t-elle le lien avec ce tableau ? *Le Cri* représente une « créature », on retrouve cette inhumanité dans le démembrement de la dernière description du dernier corps au début du roman. En effet, portée par le regard de Maryse, elle repose sur un mouvement paradoxal. D'un côté, l'identification de parties du corps : « elle ne pouvait voir que le bassin, les fesses, et les membres inférieurs de l'enfant » (p. 33), et surtout le fait que ces parties soient rattachées au thème-titre « enfant » (c'est la première fois que ce terme apparaît pour parler des corps), humanise le corps ; tandis que d'un autre côté, les images métaphoriques utilisées pour rendre compte de son aspect le déshumanisent : l'enfant apparaît comme une « sculpture noirâtre, desséchée ». La description de cette image, loin d'atténuer l'horreur la redouble, par la mention de restes humains : « colonnes de chair calcinée, de peau éclatée ; résidus graisseux ». Ce n'est plus un enfant, pas même un humain, c'est un monstre « charbonneux » tout plein de pustules : « en fait, un amas suintant de bulles, de boursouflures, d'ampoules, dont l'éclatement libérait un liquide mordoré étalé en une flasque visqueuse sur le sol ». Ici la métaphore esthétique (sculpture), est mobilisée pour dire l'horreur de son apparence, retranscrire le dégoût que provoque cette vision. Le langage descriptif cherche les mots qui diraient vraiment ce qui est vu. Mais la déshumanisation ne s'arrête pas là. En faisant le tour de la maison afin de voir l'état de l'autre partie du corps, au-dessus du torse :

Hagards, ils contemplèrent les doigts tordus, les ongles sanguinolents, les mâchoires crispées, les muscles du cou tendus comme des cordes, qui faisaient saillir la peau sur les clavicules, la langue, coincée entre les incisives, à-demi tranchée, les filets de vomissures qui souillaient le menton, la peau du torse marbrée de taches violettes. (p. 35)

Le démembrement est rendu par l'usage des articles définis pour parler des parties du corps accumulées, qui justement ne sont même pas rattachées, dans le régime descriptif, à un corps. Les articles définis les rendent autonomes : chaque élément est juxtaposé, et dans la

description, et dans l'impression que cela donne à voir, à un autre, sans lien. Il n'est plus humain : même les parties qui ne sont pas brûlées, et qui donc sont reconnaissables, ne font pas de lui une figure humaine. Il est désarticulé, sans corps, et finalement, « créature ».

La « créature » de Munch était « chauve ». Or, dans la douleur, l'enfant s'est arraché les cheveux : « Il... il s'est arraché les cheveux par poignées tellement il souffrait... » (p. 35).

Il n'y a pas de chair sur cet enfant qui semble tout en os avec ses « doigts tordus, les mâchoires crispées, les muscles du cou tendus comme des cordes ». Ce sentiment d'un corps squelettique, « visage famélique » (p. 312) est d'autant plus justifié que le légiste confirmera que les enfants étaient sous-alimentés. Le « visage cadavérique » de la créature n'est, pour l'enfant, plus une façon de parler.

Mais ce qui retenait chacun des membres de l'équipe policière lorsqu'ils voyaient les corps, c'était le regard de l'enfant : « regard fou » (p. 15) pour Dimeglio, « regard halluciné » (p. 35) pour Maryse. Toute la dernière description tourne autour du « visage figé dans l'horreur » (p. 12) : les doigts et les ongles, puis la *mâchoire* ; les muscles du cou, les clavicules, puis la *langue* et les *incisives* ; le *menton*, la peau du torse ; « et les yeux ». La coordination finale, pourtant après un point, venant clore la série descriptive semble souligner qu'on en revient toujours aux yeux : « Et les yeux, exorbités, qui n'en finissaient plus de fixer le ciel bleu » (p. 35). Les « yeux exorbités » de l'enfant font écho à ceux de la créature, réduits à « deux orbites floues ».

Différence essentielle entre l'enfant et la créature du tableau : le cri. L'enfant ne semble pas crier, sa langue est « coincée entre les incisives ». Alors que dans le tableau de Munch, le monde criait sa souffrance à travers la « bouche grande ouverte » de la créature, dans le tableau littéraire, la souffrance passe par « les yeux grands ouverts » du garçon, réalisant ainsi le funeste projet d'Haperman : « Un cri infini, démesuré. Capté dans un regard d'enfant » (p. 426). Le cri muet de l'enfant est bien « infini » : « Et les yeux, exorbités, qui *n'en finissaient plus* de fixer le ciel bleu ». Tant que ses yeux restent ouverts, le monde continue d'hurler sa souffrance. Et c'est bien la détresse que ces « yeux exorbités » expriment, comme le faisait la bouche criante de la créature.

La couleur du ciel vient marquer un contraste dans l'horreur : le gris du début du chapitre a disparu pour ne laisser que le bleu, alors même que l'horreur culmine avec la description de ce corps en souffrance.

La comparaison avec l'incendie qui servait à qualifier le ciel du tableau, « comme

embrasé par un incendie d'une grande fureur dévastatrice » (p. 313), achève de faire le lien entre les deux « œuvres » : L'enfant est mort brûlé, dévoré par le feu. La cause de la mort des enfants n'est pas explicitée tout de suite : la première description, prise en charge par Dimeglio, n'indique qu'un corps « détruit » (p. 12) ; la deuxième, à travers le tracé du croquis, avance peu à peu pour finalement donner l'information : « membres atteints », puis un corps « carbonisé », et un autre « rongé par les flammes » (p. 15). Notons que l'on retrouve le même champ lexical de la destruction dans la comparaison et dans la description des corps. La fureur incendiaire est la cause de la mort des enfants. Ce n'est pas le ciel qui s'est embrasé, mais bien les corps.

On pourra en outre ajouter que si un tableau avait été fait au moment du meurtre, on aurait pu voir deux silhouettes en arrière-plan, comme sur le tableau, celles d'Hélène de Charlie, tournant le dos au garçon agonisant :

Hélène fixait le petit corps pris au piège du rideau coulissant, et dont les bras s'agitaient encore spasmodiquement. Charlie marcha droit sur elle, l'agrippa par les épaules et la contraignit à détourner le regard. Il la serra contre lui, lui caressa les cheveux. Il la sentit trembler, incapable lui-même du moindre geste, hypnotisé, tétanisé par l'agonie de ce gosse dont les yeux se révoltèrent peu à peu.

Charlie frissonna, saisit Hélène à bras-le-corps et l'entraîna vers l'extrémité du terrain vague, là où il avait garé sa mobylette. (p. 90)

Ici, loin d'être le fruit d'une indifférence à la souffrance, l'inaction de Charlie est plutôt le fruit d'une paralysie face à la douleur d'autrui, et à l'horreur de la scène, qui lui rappelle celles auxquelles il a assisté au Rwanda. Et si, lorsqu'il était dans la maison, il n'avait rien fait pour sortir le garçon, c'est qu'il avait jugé qu'il ne pourrait rien pour lui :

Tout autre que lui aurait peut-être risqué un geste pour secourir le petit dont les jambes enflammées gigotaient encore convulsivement dans la cuisine. Certainement pas Charlie. L'expérience de ce qu'il avait vécu lui avait au moins enseigné cela : ne rien tenter d'inutile, économiser ses forces, se préserver, rester attentif. (p. 89)

C'est donc pour sa propre survie que Charlie n'a pas agi à la vue des jambes en feu. Et parce que, confronté à l'horreur, de l'autre côté du rideau, il en a été incapable, gelé d'effroi devant la scène qui se jouait devant lui.

Quant aux impressions que provoque le « spectacle » (p. 35) du corps de l'enfant chez les personnages présents sur place, elles sont diverses. Le roman s'ouvre sur leurs réactions : « hébétés, certains pleurant, d'autres hagards, les mains tremblantes, la gorge nouée par le dégoût, la pitié, la colère, la honte, un mélange confus de ces sentiments si voisins » (p.9). Le lecteur ne sait pas encore à quoi sont dues ces réactions, mais elles permettent d'installer un

climat d'attente et préparent à l'horreur révélée peu à peu par les différentes descriptions des corps. Le premier indice donné porte sur la nature de ce qui a été vu : « c'était plus qu'il n'en pouvait supporter » (p. 10). On est au-delà du « malaise » ressenti face au tableau de Munch : c'est insupportable. Même si peu à peu des informations sur ce qui a provoqué ces réactions sont livrées, et si la teneur de cette horreur se précise, le narrateur continue à nous donner les réactions des autres personnages à la vue de la scène de crime : si le deuxième inspecteur demeure « impassible » (p. 14), le suivant ressort de la maison « livide, tremblant » (p. 22). La dernière à pénétrer sur les lieux est elle aussi « livide » (p. 30), « secouée, meurtrie » (p. 32). Les réactions ne sont l'objet que de quelques mots qui décrivent l'état dans lequel la vue de la scène met les observateurs. Préparant à la révélation de l'horreur suprême – il s'agit de corps d'enfants –, elles accompagnent également les réactions du lecteur aux descriptions des corps morts. Pour autant, le crescendo dans l'horreur atteint un point de non-retour : à force de s'être impliquée émotionnellement à la découverte de chaque corps, Maryse finit par ne plus rien ressentir lorsqu'elle se trouve confrontée au quatrième corps : « Elle avait épuisé toute sa réserve de pitié, de révolte, à l'intérieur de la maison, aussi le spectacle qui l'attendait à l'extérieur la laissa-t-elle presque indifférente » (p. 35). Cette indifférence – on retrouve le même terme que pour les deux personnages à l'arrière-plan du tableau – n'est pas engagée face à la douleur marquée sur le corps. C'est bien plutôt un « renoncement » (p. 36) face au degré d'horreur, inimaginable, insupportable.

Par la description du dernier corps, et la narration qui l'accompagne, le projet pictural d'Haperman se réalise littérairement. Mais, là où le peintre se trouve sans empathie avec ses « cobayes », le narrateur se montre en connivence avec les réactions de ses personnages, doubles de celles du lecteur.

3) LE ROMAN OU LA VIE

Cette réalisation littéraire permet de dépasser la dimension ponctuelle de l'image. Alors que le projet pictural visait à créer une œuvre qui fige pour toujours l'instant de la douleur du monde, son actuation par le roman vise au contraire à redonner une vie aux corps morts. Paradoxalement, mais comme la plupart des romans policiers, *Moloch* débute par la

mort, point final de la vie. Or, les corps retrouvés sont privés d'histoire car privés d'identité : « Les photographies des cadavres, enfin, celles qui sont exploitables, ont été présentées aux collègues de la brigade des Mineurs. Sans résultat » (p. 96). Alors que la mort fixe l'identité du sujet, l'enferme dans son essence, des enfants morts on ne peut dire seulement qu'ils sont des « cadavres », des « victimes ». Ils ne sont que morts. Et les photographies prises par l'Identité judiciaire les enferment dans cette essence :

Dans la Photographie, la présence de la chose (à un certain moment passé) n'est jamais métaphorique ; et pour ce qui est des êtres animés, sa vue non plus, sauf à photographier des cadavres ; et encore : si la photographie devient alors horrible, c'est parce qu'elle certifie, si l'on peut dire, que le cadavre est vivant, en tant que cadavre ; c'est l'image vivante d'une chose morte. Car l'immobilité de la photo est comme le résultat d'une confusion perverse entre deux concepts : le Réel et le Vivant : en attestant que l'objet a été réel, elle induit subrepticement à croire qu'il est vivant, à cause de ce leurre qui nous fait attribuer au Réel une valeur absolument supérieure, comme éternelle ; mais en déportant ce réel vers le passé (« ça a été »), elle suggère qu'il est déjà mort¹⁶.

Les photographies des corps attestent donc de leur présence en tant que cadavres, en tant que morts. Si la photographie fait du vivant, par l'attestation du « ça a été », un « déjà mort », alors celle qui fige les cadavres redouble cette mort : elle n'atteste que la mort. Les corps « ont été », mais toujours déjà dans la mort. L'immobilité photographique vient faire le pendant de l'immobilité de la mort, qui se manifeste inlassablement dans cette image. Le réel photographié est lui-même déjà mort. L'image enferme donc les corps des enfants dans une non-vie : ils ne sont que morts, et l'ont pour ainsi dire, toujours été ; c'est en tout cas ce que l'image photographique tend à dire. La dimension ponctuelle et passée de l'image est incapable de dire la vie.

Or, il est bien évident que ces corps morts ont eu une vie : il a bien fallu qu'ils vivent pour pouvoir un jour mourir. En commençant le roman par la fin de leur vie, le lecteur-enquêteur n'a affaire qu'à la fin de leur histoire : « Mais là, tout près, on avait écrit autre chose. Une histoire, précisément. Au singulier. Avec une chute abrupte, irrémédiable » (p. 12). La tâche de la narration romanesque va donc être de retrouver l'histoire entière, de restituer le déroulement du fil de la vie de ces enfants, jusqu'à cette fin. La narration tire la fin, le récit est suspendu à ce dénouement. Par son caractère mystérieux, la mort appelle la narration qui réécrira l'histoire linéairement : « [...] Une vie, une existence brusquement cassée, saccagée, broyée, dont il allait falloir renouer les fils déchirés, sonder les mystères, fouiller les tripes, au propre comme au figuré, pour connaître le fin mot de l'histoire... » (p. 28). Le texte lui-même fixe des objectifs à la narration. Car cette histoire qui doit être démêlée ne peut l'être que par

16 Barthes, *La Chambre claire*, II,33, p. 852-853

la narration. Il s'agit de la raconter. Or, la narration arrive bien à « renouer les fils », puisque « le fin mot de l'histoire » finit par être découvert par Charlie : il parvient à remonter la filière des personnes impliquées, directement ou indirectement, dans la mort des enfants. Chaque personne qu'il rencontre, il la fait parler, et ainsi, peu à peu, remonte dans le temps de l'histoire des enfants. En remontant la filière, il remonte la vie des enfants et écrit leur vie. Les cadavres sont donc le point de départ de la narration-cadre, mais aussi le point d'arrivée de la narration particulière de la vie des enfants. Chaque récit des victimes de Charlie, même s'ils ne sont pas nécessairement rapportés directement par le narrateur, concourent à l'avancement des connaissances de la vie des enfants. Le roman est donc efficace au sens où il produit l'effet qui en était attendu : on connaît à la fois le meurtrier et le justicier, son histoire, et celle des victimes. L'enquête permet bien de retracer la vie des enfants : ils étaient Roumains, miséreux, c'est ce qu'apprend Charlie à la police. Ce faisant, la narration leur redonne une existence : ils ont eu une vie, leur histoire vaut la peine d'être racontée ; et pour Charlie, elle vaut même la peine que leur mort soit vengée.

Le récit fait acquérir à l'image qui lui a servi de point de départ la possibilité de s'ancrer dans un devenir romanesque. L'image est développée en un récit qui cherche à retracer l'antériorité de l'image, qui en est à la fois le point de départ (motivation) et le point d'arrivée. L'image ponctuelle est ainsi dépassée par la littérature : la réalisation littéraire du projet pictural sort les cadavres de leur état en leur redonnant une vie, en reconstituant leur existence.

L'image picturale échappe à sa dimension ponctuelle et infinie par la mise en mots, qui permet à la fois l'oubli actif et la réintroduction de l'image dans un temps long, dans la vie, par le roman.

CONCLUSION

Écho d'une société contemporaine envahie par les images, *Moloch* se construit dans et à travers les images. Toutes sortes de représentations sont mises à contribution pour aussi bien faire avancer l'intrigue que pour créer un climat pesant et horrifique. L'utilisation des images dans le roman joue sur la contradiction intrinsèque à toute représentation iconographique : l'image est un signe présent d'une réalité passée. Elle porte en elle à la fois la présence, et l'absence, le passé et le présent. C'est cette force testimoniale de l'image que la police utilise dans ses enquêtes. L'image, comme signe, atteste d'une réalité, en garde trace, la fait subsister malgré sa disparition existentielle. Mais pour que l'enquête progresse, les enquêteurs chargent les images d'autre chose que ce que le signe contenait volontairement. Ils le construisent comme indice, porteur d'une signification involontaire. Cette transformation fait du signe une image porteuse d'une information sur le passé : elle est preuve. Le déchiffrement présent d'un signe passé doit servir à la conclusion future de l'enquête, en permettant de retrouver les coupables. Dans ce roman noir, l'horreur est partout, et les images n'y font pas exception. Deux attitudes s'opposent dans le traitement des images. La première utilise la distance, la barrière représentationnelle de l'image pour en faire un spectacle, mettant en scène non seulement la réalité, mais aussi le regard qui est porté sur l'image. C'est l'horreur que l'on montre, que l'on expose au regard. On joue sur la présence de l'image mais l'absence physique de l'horreur. La seconde voit, au contraire, dans la distance au réel contenue dans l'image, le moyen de se prémunir contre cette horreur, de la mettre à distance, et ainsi, de la comprendre. L'image ne met pas en jeu l'émotion, comme lorsqu'elle est offerte au regard, mais l'intellect. Et c'est cette seconde voie que le narrateur choisit lui-même pour raconter les histoires. Attentif à ne pas franchir la limite éthique et à ne pas se rendre lui-même coupable de ce qu'il reprochait dans la première approche, s'il montre l'horreur, ce n'est pas pour s'en délecter et s'y complaire, mais pour tenter de la comprendre, tenter d'appréhender la monstruosité humaine. Il faut aussi, pour les personnages, trouver le moyen de se séparer de ces images d'horreur, qui investissent et hantent leur mémoire. Car, si positivement, les images sont un témoignage d'une réalité passée qu'il ne faut pas oublier, négativement, elles sont surtout le passager clandestin d'une mémoire involontaire. Les images matérielles, intériorisées, deviennent des images mentales imprégnées dans la mémoire. La mise en mots de ces images est un moyen d'oublier activement et volontairement l'horreur, de la digérer. Les mots rendent à l'image l'épaisseur d'une histoire et d'un devenir, en les réinscrivant dans le temps. C'est à cela que

s'emploie le roman. En réalisant littérairement le projet pictural de l'artiste fou, *Moloch* rend aux cadavres qui ouvraient le roman, une autre vie. La narration de l'enquête n'est rien d'autre que le tissage des fils de leur vie. Leur mort a signé le début de leur vie littéraire. La littérature dépasse la dimension ponctuelle de l'image.

On ne peut refermer ce roman avant d'être parvenu à la dernière page. Et pourtant, les cadavres se succèdent, l'horreur guette à chaque page, tapie dans l'ombre du quotidien. Si la violence qui se dégage de ce roman est supportable, c'est parce que Thierry Jonquet n'exploite pas l'horreur. Il ne nous la montre pas par le trou d'une serrure, regard voyeur et avide de spectacle sanglant. Au contraire, l'horreur ordinaire est montrée de front, peut-être brutalement, mais toujours avec un regard clinique, à la fois tout proche et pourtant distancié, pour pouvoir justement l'affronter.

BIBLIOGRAPHIE

- Ouvrage de référence

Thierry Jonquet, *Moloch*, Gallimard, Folio policier, 2001

- Article critique sur l'auteur

Jean Birnbaum, « Romancier, figure majeure du « néo-polar » français, Thierry Jonquet », in *Le Monde*, Jeudi 13 août 2009

- Critique sur l'art

Roland Barthes, *La Chambre claire*, 1980, in *Œuvres complètes*, t. V, éd Seuil, 2002

Albert Camus, *Discours de Suède*, Gallimard, 2004

- Article sur le thriller

Fabienne Soldini, « Le thriller, autopsie contemporaine », in *Les œuvres noires de l'art et de la littérature*, Paris, L'Harmatan, Logiques sociales, 2002

- La catharsis

Aristote, *La Poétique*, 49b 27-28 (Chap.6), Paris, Seuil, 1980



Déclaration anti-plagiat
Document à scanner après signature
et à intégrer au mémoire électronique

DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : LOULIER PRENOM : Anais

DATE : 20 juin 2012

Mise à jour avril 2012