

**Maxime Chattam, une poétique de l'irrationnel au cœur du roman à
suspense**

Jessica Savoie

Thèse soumise à la
Faculté des études supérieures et postdoctorales
dans le cadre des exigences
du programme de Maîtrise ès Arts en Lettres françaises

Département de français
Faculté des études supérieures et postdoctorales
Université d'Ottawa

© Jessica Savoie, Ottawa, Canada, 2016

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à exprimer toute ma gratitude à mon directeur de thèse, Monsieur Michel Fournier, sans qui ce projet ne serait sans doute jamais arrivé à terme. Je ne le remercierai jamais assez pour tout le temps qu'il a consacré à ma thèse, pour les nombreuses ressources qu'il m'a transmises ou vers lesquelles il m'a aiguillée, de même que pour ses critiques constructives et ses encouragements donnés à point nommé.

Je souhaite également témoigner ma reconnaissance à l'ensemble des professeurs du Département de français de l'Université d'Ottawa, lesquels ont su attiser ma passion pour la littérature, ont nourri mes réflexions et m'ont aidée à développer ma pensée critique. Dans la même veine, je remercie mes collègues de maîtrise pour leur vivacité d'esprit; sans eux, l'expérience n'aurait pas été aussi enrichissante.

Je remercie en outre les nombreuses institutions qui m'ont apporté leur soutien financier : le Département de français de l'Université d'Ottawa, les Bourses d'études supérieures de l'Ontario (BÉSO) et le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH).

Enfin, un grand merci à ma famille et mes amies pour leur patience et leurs encouragements tout au long de mon parcours universitaire, et plus particulièrement à ma mère pour son amour sans borne, son écoute attentive et son aide précieuse en toutes circonstances.

Quant à toi, Mathieu, te remercier ne suffit pas. À tout le moins, sache que ton inébranlable optimisme, ton soutien constant dans tous mes projets, et ton amour inconditionnel devant mes faux pas ont largement contribué à la réalisation de cette thèse et à mon bonheur, chemin faisant. Pour tout ton « toi », merci.

RÉSUMÉ

La popularité du roman à suspense n'est plus à faire. Maxime Chattam, auteur à succès contemporain, est l'un des représentants importants de ce courant. Dans sa Trilogie du mal, Chattam développe une poétique particulière qui contribue à renouveler le genre en intégrant à ses récits des figures de l'imaginaire « fantastique » (revenant, démon monstrueux et araignée géante) qu'il associe à ses personnages de tueurs en série. Sans pour autant faire plonger ses lecteurs dans un univers fantastique proprement dit, Chattam s'ingénie à ranimer les peurs qui sont associées à ces figures. Cette thèse analyse l'intégration des figures de l'irrationnel dans les trois tomes de la Trilogie du mal (*L'âme du mal*, *In tenebris* et *Maléfices*) et la place qu'elles occupent dans la poétique de l'auteur. Nous étudions les procédés utilisés par Chattam pour créer une atmosphère angoissante et ancrer ces figures au cœur de ses romans. Enfin, nous montrons comment les figures de l'imaginaire « fantastique » permettent au romancier d'amener ses lecteurs à poser un regard plus critique sur la société qui leur est dépeinte.

INTRODUCTION

Les romans policiers ont la cote actuellement. Pour preuve, il s'agissait, d'après la dernière étude parue en 2009 sur les habitudes de lecture, du genre de romans le plus lu par les Québécois¹. Sur les tablettes des librairies se côtoient aujourd'hui romans à énigme, romans noirs et romans à suspense (communément appelés *thrillers*), trois sous-genres qui se sont développés au fil du temps et qui ont depuis fait leurs preuves. Les premiers « repose[nt] sur un “jeu intellectuel”(postulé) entre auteur et lecteur, figuré par l'affrontement intellectuel (et non physique) entre enquêteur et criminel² ». La résolution de l'énigme dépend alors de la faculté de raisonnement d'un enquêteur dont le portrait se limite à quelques traits particuliers et qui « est ou se sent supérieur en raison de ses capacités intellectuelles³ », personnage type que représentent notamment Hercules Poirot et Sherlock Holmes, pour ne nommer que les plus connus. Les romans noirs se démarquent quant à eux par la place qui est laissée « aux émotions et à l'identification, dans la tradition du roman d'aventures⁴ ». Les protagonistes dépeints sont « incarnés⁵ », c'est-à-dire qu'ils ont une certaine profondeur psychologique, et la figure d'enquêteur de prédilection est « aux limites de l'anti-héros⁶ », le détective privé désabusé restant « le grand mythe, la figure emblématique du roman noir⁷ ». Les *thrillers* enfin se distinguent par le « travail important [qu'ils effectuent] sur la peur et la

¹ Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine, « Les habitudes de lecture », *Les pratiques culturelles au Québec en 2009 parmi les groupes sociaux*, Québec, Gouvernement du Québec, avril 2011, p. 94. Aussi en ligne http://www.bdso.gouv.qc.ca/docs-ken/multimedia/PB04800FR_PratiqueCulturelle_gr_sociaux2009H00F03.pdf, document consulté le 23 septembre 2014.

² Yves Reuter, *Le roman policier*, Paris, Nathan, coll. « 128 Lettres », n° 162, 2005, p. 40.

³ *Ibid.*, p. 46.

⁴ *Ibid.*, p. 48.

⁵ *Ibid.*, p. 60.

⁶ *Ibid.*, p. 62.

⁷ *Ibid.*

psychologie⁸ ». En effet, dans le roman à suspense, c'est bien davantage une crainte de ce qui pourrait survenir qui maintient l'intérêt du lecteur que son désir de résoudre l'énigme posée ou sa soif d'aller d'aventure en aventure. Le crime est alors « *virtuel*, en suspens⁹ » :

Au travers de l'action présente de ceux qui sont menacés et de ceux qui cherchent à éviter ce crime, l'histoire va permettre de reconstituer et de mieux comprendre le passé de chacun pour tenter de mettre en échec un futur tragique¹⁰.

Les personnages font l'objet d'une « psychologisation massive¹¹ » et les figures d'enquêteur se retrouvent impliqués directement ou indirectement dans l'affaire de manière plus personnelle, ceux-ci pouvant avoir un lien affectif avec l'une des victimes ou un de ses proches¹².

Comme en témoigne le foisonnement des sous-genres offerts aux lecteurs, les auteurs de romans policiers « n'[ont] pas cessé d'être habités par la tentation de dépasser [la] formule initiale¹³ ». Ils se sont « continûment évertués à reculer les limites de ses possibilités de transformation et de transgression¹⁴ ». Bien des romans à suspense parus au cours des 20 à 30 dernières années surprennent par leur intégration d'un univers empreint d'une « atmosphère [tirée] du fantastique¹⁵ ». D'ailleurs, Stéphanie Dulout¹⁶ et Marc Lits¹⁷ mettent justement en lumière dans leurs ouvrages sur le roman policier les liens qui unissent ce genre et le fantastique. Si les romans dont il est question s'articulent toujours autour d'une enquête policière, cette dernière se retrouve intrinsèquement liée à la nécessité de donner

⁸ *Ibid.*, p. 74.

⁹ *Ibid.*, p. 75. L'italique est de l'auteur.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p. 84.

¹² *Ibid.*, p. 83.

¹³ Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1992, p. 107.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Martine Roberge, *L'art de faire peur : des récits légendaires aux films d'horreur*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 170.

¹⁶ Stéphanie Dulout, *Le roman policier*, Paris, Éditions Milan, coll. « Les Essentiels Milan », n° 12, 1997, p. 22

¹⁷ Marc Lits, « Fantastique et roman policier », *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, Éditions du C.É.F.A.L., coll. « Paralittératures », 1993, p. 127 à 130.

sens à l'irrationnel apparent en démystifiant le surnaturel – que nous définirons comme tout phénomène « qui semble inexplicable¹⁸ » ou « qui ne s'explique pas par les lois naturelles connues¹⁹ » – sur lequel plane le doute en toile de fond du récit.

Dans le cadre de cette thèse, nous nous intéresserons à l'œuvre d'un auteur qui intègre tout particulièrement l'imaginaire « fantastique » dans ses romans policiers : Maxime Chattam. Criminologue de formation, Chattam est un romancier français qui s'est d'abord fait connaître par son roman *Le cinquième règne*²⁰, son tout premier *thriller*, puis par la vingtaine de récits de fiction qu'il a publiés et qui comptent plusieurs best-sellers, notamment *L'âme du mal*²¹, *In tenebris*²² et *Maléfices*²³, titres appartenant tous à la Trilogie du mal. Au nombre de ses succès, mentionnons également ses romans *Le sang du temps*²⁴, *Les arcanes du chaos*²⁵, *Prédateurs*²⁶ et *La théorie Gaïa*²⁷, les trois derniers constituant le Cycle de l'homme et de la vérité, ainsi que sa série Autre-monde²⁸ composée de sept livres (le dernier restant toujours à paraître) où Chattam surprend cette fois par son changement de registre et la création d'un univers proprement fantastique. En 2008, Chattam s'est par ailleurs joint à la Ligue de l'imaginaire, un regroupement d'une quinzaine d'auteurs français

¹⁸ Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir.), « surnaturel », *Le Petit Robert 2014*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2014, p. 2474.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Maxime Chattam, *Le Cinquième règne*, Paris, Éditions du Masque, 2003.

²¹ *Id.*, *L'âme du mal*, Paris, Michel Lafon, coll. « Pocket », n° 11757, 2002, 514 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *AM*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

²² *Id.*, *In tenebris*, Paris, Michel Lafon, coll. « Pocket », n° 12076, 2002, 599 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *IT*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

²³ *Id.*, *Maléfices*, Paris, Michel Lafon, coll. « Pocket », n° 12249, 2004, 639 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *M*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

²⁴ *Id.*, *Le sang du temps*, Paris, Michel Lafon, 2005.

²⁵ *Id.*, *Les arcanes du chaos*, Paris, Albin Michel, 2006.

²⁶ *Id.*, *Prédateurs*, Paris, Albin Michel, 2007.

²⁷ *Id.*, *La théorie gaïa*, Paris, Albin Michel, 2008.

²⁸ La série Autre-monde se complétera avec une septième tome en 2016, la parution du premier tome ayant eu lieu en 2008. Elle comprend deux cycles, le premier étant composé des romans *L'alliance des trois* (2008), *Malronce* (2009), *Le cœur de la Terre* (2010) et du titre encore à paraître en 2016, et le second, des romans *Entropia* (2011), *Oz* (2012) et *Neverland* (2013).

comme Jean-Luc Bizien et Henri Loevenbruck qui se sont donné pour objectif de « promouvoir et de défendre les littératures de l’imaginaire²⁹ » en jetant, par leurs œuvres, « un éclairage aussi différent qu’universel³⁰ » sur les « problématiques de notre temps³¹ ». Nous étudierons donc les trois tomes de la Trilogie du mal afin de mieux comprendre comment et pourquoi Chattam intègre dans ses romans des éléments qui proviennent de l’imaginaire « fantastique ».

Dans le premier tome (*L’âme du mal*), Joshua Brolin, ex-profileur du FBI s’étant reconverti en inspecteur de police à Portland, en Oregon, enquête sur les meurtres de femmes mutilées d’une façon qui correspond à la signature d’un tueur en série qu’il a lui-même tué l’année précédente, Leland Beaumont, rebaptisé le Bourreau de Portland. La dernière proie de Beaumont, Juliette, qui a miraculeusement survécu à son agresseur grâce à l’intervention de Brolin, reprend justement contact avec ce dernier alors qu’ils commémorent tous deux la mort du tueur. Petit à petit, Brolin se sent attiré par Juliette et « ses yeux d’un bleu de saphir » (*AM*, p. 81), un sentiment que partage aussi cette dernière, mais les indices qui s’accumulent dans la présente enquête de l’inspecteur troublent leurs retrouvailles : le « second » tueur utilise exactement les mêmes procédés que son prédécesseur, à tel point que si le Bourreau était en prison, Brolin n’hésiterait pas à prendre « son téléphone pour qu’on vérifie [sa] cellule » (*AM*, p. 165). Pour compliquer encore les choses, le Corbeau, un messenger qui semble bien connaître les faits et gestes du tueur, s’adresse par lettres énigmatiques à la fois à la police et à Juliette et les invite ainsi à déchiffrer ses messages pour trouver la prochaine victime. Plus l’enquête avance, plus les indices pointent vers une

²⁹La Ligue de l’imaginaire, « Présentation » [en ligne], http://www.la-ldi.com/?page_id=5, page consultée le 10 septembre 2014.

³⁰*Ibid.*

³¹*Ibid.*

conclusion que Brolin et ses collègues, Larry Salhindro et Lloyd Meats, refusent de concevoir : « Leland [est] revenu des Enfers pour commettre de nouveaux crimes » (*AM*, p. 471). Au moment décisif de l'enquête cependant, la réalité se révèle exempte de surnaturel et tout à fait explicable dans la mesure où le second tueur n'est en fait que le frère jumeau de Leland, et le Corbeau, Milton Beaumont, le père de ces derniers. Si Brolin réussit à lever le voile sur toute cette affaire, il arrive cependant trop tard pour sauver Juliette d'une mort tragique aux mains du père Beaumont.

À l'intérieur du deuxième tome (*In tenebris*), Annabel O'Donnel, une détective de Brooklyn, fait la connaissance de Joshua Brolin, pour sa part devenu détective privé, dans une nouvelle enquête qui débute lorsqu'une jeune femme est retrouvée vivante, mais scalpée, dans le Prospect Park de Brooklyn. Cette horreur, qui conduit les policiers au repère de Spencer Lynch, neutralisé sur place, mène également à la découverte de photos qui laissent présager le pire. Comme les médias réussissent à mettre la main sur quelques-uns des clichés de victimes potentielles de l'homme fraîchement arrêté, la nouvelle se répand : un tueur en série semble sévir à New York. Parmi les photos publiées se trouve celle de Rachel, une jeune femme portée disparue que Brolin a justement pour mandat de retrouver. O'Donnel, quant à elle, fait partie, avec son partenaire de travail Jack Thayer, des membres chargés de l'enquête qui ont appréhendé le présumé meurtrier. Quand l'analyse des éléments de preuve recueillis chez Lynch donne toutes les raisons de croire que ce dernier faisait partie d'un réseau, Brolin et O'Donnel décident d'unir leurs efforts pour élucider l'affaire. Ce qu'ils espèrent tous deux, c'est que certaines des personnes sur les photos sont encore en vie. Ce qu'ils ignorent, c'est que Rachel et bon nombre de victimes sont séquestrées, convaincues d'être dans les griffes d'un monstre ou du diable en personne. Ce dernier existerait-il?

Lorsque Brolin et O'Donnel font la lumière sur toute cette histoire, ils découvrent la réalité tout autre et démantèlent une secte de tueurs dirigée par un homme qui se fait appeler Caliban, le shérif Eric Murdoch.

Dans le dernier tome (*Maléfices*), O'Donnel rejoint Brolin à Portland juste après qu'il a appris la mort de Fleitcher Salhindro, frère de son ancien collègue et ami, Larry Salhindro, et qu'il a pris la décision d'éclaircir les circonstances nébuleuses de celle-ci. Brolin et O'Donnel se trouvent alors confrontés à plusieurs phénomènes inexplicables. D'abord, ils font face à une épidémie d'araignées qui semble avoir trouvé naissance au cœur d'Eagle Creek 7, une clairière dans la Mont Hood National Forest, précisément là où le corps de Fleitcher Salhindro a été retrouvé. Ensuite, les cas de morsures d'araignées dans les foyers conjugaux se multiplient à une vitesse effarante, tout comme les cas de disparition où des femmes sont enlevées alors même que leur mari dort à leur côté. Les enquêteurs découvrent un élément plus inexplicable encore : un cocon de soie de la taille d'un humain « [à] quatre mètres du sol » (*M*, p. 96), lequel renferme le corps d'une femme morte. Plus l'enquête avance, plus l'explication des meurtres par l'existence d'une araignée géante semble envisageable, du moins jusqu'à ce que Brolin et ses acolytes réussissent à démystifier plusieurs de ces phénomènes et comprennent que le tueur est en fait une femme, Constance Abbocan.

À la seule vue et lecture des éléments paratextuels des *thrillers* de Chattam, nous comprenons déjà que ces derniers se démarqueront du genre par l'irrationnel intégré. De fait, les œuvres de l'auteur n'ont qu'à nous tomber sous les yeux pour captiver notre regard et nous rafraîchir la mémoire, ce faisant, sur les éléments qui peuplent notre imaginaire. Yeux brillants dans un milieu d'ombre et de noirceur sur la couverture du premier tome, silhouette

floue dans un décor rouge de feu pour le second, forme que nous pourrions penser humaine prisonnière d'une enveloppe ouatée bien suspendue à même ce qui semble être des arbres dans une forêt obscurcie pour le dernier, voilà des éléments visuels aptes à éveiller en nous un certain inconfort. Que cachent les yeux brillants de l'être en couverture du premier tome? Sera-t-il question de l'Enfer en cours de récit, tel que nous le suggère l'image du deuxième? Trouverons-nous des araignées ou des momies dans le troisième? Des questions qui s'ajoutent à celles évoquées en quatrième de couverture des romans : « Brolin ne pense pas que les serial killers reviennent d'outre-tombe. Mais le bourreau est mort et le carnage se poursuit. [...] Pure sauvagerie ou magie noire? [...] » (*AM*, quatrième de couverture), « et s'il n'était pas humain? » (*M*, quatrième de couverture), « [e]t si Julia avait raison, si c'était le diable lui-même? » (*IT*, quatrième de couverture) Ainsi, les paratextes contribuent à nourrir nos doutes, tracent une brèche dans notre raisonnement logique, une brèche qui nous plonge déjà dans l'univers que crée Chattam dans ses œuvres, un univers fait d'incertitudes, où l'improbable semble devenir une explication acceptable, parce que, comme l'auteur le souligne en adresse au lecteur : « La réalité dépasse la fiction. [...] [L]es monstres existent. [...] C'est sans doute cela le plus effrayant. » (*AM*, p. 7) Par leurs seuls éléments paratextuels, les romans de Chattam nous narguent, dépeignent l'impossible, de telle sorte que nous acceptons l'invitation de l'auteur et « attend[ons] qu'il fasse nuit [pour] allume[r] une simple lampe de chevet[] et ouvri[r] la première page » (*IT*, 7) de l'un d'eux, une page qui, nous le savons, nous en sommes avertis, nous plongera dans un monde bien réel et pourtant non exempt de l'inconcevable présence de monstres aux traits incertains.

Dans sa Trilogie du mal, Chattam dépeint au lecteur des tueurs en série qui semblent, comme nous venons de le voir, tout avoir du revenant, du diable ou encore de l'araignée

géante. Il intègre ainsi des figures qui proviennent de l'imaginaire « fantastique³² » dans ses romans à suspense. Il s'appuie alors sur le « doute » ou l'hésitation qui est également, comme l'a montré Tzvetan Todorov³³, au cœur du fantastique. Mais en aucun cas Chattam ne franchit la frontière entre les deux genres au point de basculer dans le fantastique proprement dit. Au contraire, il se sert de cet imaginaire et de l'équilibre précaire dans lequel il se maintient pour nourrir à la fois son intrigue et la teneur des propos véhiculés. Même s'il partage les angoisses des personnages, le lecteur (encore plus dans les deuxième et troisième tomes) sait que les enquêteurs finiront par trouver une explication logique pour résoudre le mystère. Pour cette raison, nous parlerons d'irrationnel plutôt que de « fantastique » pour désigner l'imaginaire que Chattam développe dans sa trilogie. Désignant ce « qui n'est pas rationnel, qui n'est pas conforme à la raison ou du domaine de la raison³⁴ », comme en témoigne *Le Petit Robert 2014*, ou encore, « qui s'écarte de la raison, la récuse ou au moins la déconcerte³⁵ », l'irrationnel rassemble les croyances qualifiées de superstitieuses, mais aussi les peurs, les obsessions et les phobies sur lesquelles elles s'appuient, de même que la folie à laquelle elles peuvent conduire³⁶. Avec cette particularité en tête, nous avons d'abord analysé notre corpus de façon à mettre au jour les différentes manifestations de l'irrationnel à l'intérieur de chaque œuvre, puis nous avons mis nos résultats en parallèle pour faire ressortir les éléments communs et divergents d'un roman à l'autre dans le but de cerner, s'il y avait lieu, des constantes et une progression dans la poétique de Chattam.

³² Ces trois figures se trouvent d'ailleurs dans le *Dictionnaire des mythes du fantastique* (Juliette Vion-Dury et Pierre Brunel (dir.), 2003).

³³ Tzvetan Todorov, « Définition du fantastique », *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Points, Essais », n° 73, 1970, p. 28 à 45.

³⁴ Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir.), « Irrationnel », *Le Petit Robert 2014*, *op. cit.*, p. 1371.

³⁵ Florence Khodoss, « Irrationnel », Sylvain Auroux et André Jacob (dir.), *Encyclopédie philosophique universelle : les notions philosophiques*, Paris, Presses universitaires de France, vol. II, tome I, 1990, p. 1376.

³⁶ Pour plus d'explications sur l'irrationnel, voir Françoise Bonardel, *L'irrationnel*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je? », n° 3058, 1996, 127 p.

Dans le premier chapitre, nous étudierons les figures de l'irrationnel qu'exploite Chattam dans la caractérisation de ses personnages en examinant les éléments d'intrigue qui contribuent à en dessiner les pourtours de même que les différents systèmes de croyances dont se sert l'auteur pour soutenir ces figures. Par la suite, dans le deuxième chapitre, nous nous intéresserons à la poétique que développe Chattam afin d'amplifier l'effet produit par la présence des figures de l'irrationnel et d'accroître le suspense qui marque ses romans. Nous nous pencherons sur l'atmosphère propice à l'angoisse que crée Chattam, sur la mise en relief de peurs, de phobies et de visions d'horreur, de même que sur le développement de la psychologie des personnages et la représentation de la folie. Dans le troisième chapitre, nous montrerons comment les figures de l'irrationnel dépeintes participent à la formulation de la critique sociale que renferme la trilogie.

Grâce à notre recherche, nous souhaitons faire avancer les connaissances que nous avons sur la présence de l'irrationnel dans les romans policiers contemporains et du même coup répondre à l'appel lancé par Chattam et ses confrères membres de la Ligue de l'imaginaire, lesquels, il nous paraît utile de le rappeler, ont pour mission de redonner à la « littérature de l'imaginaire “ses lettres de noblesse”³⁷ » en la promouvant non seulement comme « [u]ne source de divertissement, d'émerveillement, [et] d'émotion, mais aussi [comme] une source de réflexion, [nourrie] par le doute et la prospective³⁸ ».

³⁷ La Ligue de l'imaginaire, *op. cit.*

³⁸ *Ibid.*

CHAPITRE 1

Les figures de l'irrationnel dans la Trilogie du mal

Les *thrillers* nous plongent, c'est bien connu, dans un univers de soupçons et de doute, « [l]e plaisir de la lecture [étant] provoqué par le suspense et la tension – voire la peur – induite chez le lecteur³⁹ ». À mesure que les enquêtes progressent, nous voyons les protagonistes se retrouver dans des situations périlleuses et partageons leur ressenti : frémissements, chair de poule, tout notre être semble prêt à combattre, mais à combattre quoi? Contre quoi cette petite voix qui s'élève en nous nous prépare-t-elle à prendre les armes, devant quoi nous incite-t-elle à fuir? Cette petite voix, ce n'est rien d'autre que notre raison mise à mal, notre raison qui se soulève et se débat. L'être humain est constitué pour penser, pour raisonner. Cependant, lorsqu'une situation nous paraît insaisissable, un phénomène, inexplicable, un meurtre, trop horrible pour être vrai, l'irrationnel gagne du terrain, et voilà, somme toute, ce à quoi notre raison s'oppose. Or, chez Chattam, l'irrationnel va au-delà du meurtre macabre ou du simple tueur fou. Ce que l'auteur dépeint plutôt, ce sont des tueurs en série qui semblent tout avoir d'un revenant, d'un monstrueux démon, ou encore d'une araignée géante. Ainsi, Chattam s'approprie et met en scène des figures associées à tout un lot de croyances et de peurs qui habitent l'imaginaire collectif de ses contemporains.

³⁹ Myriam Louviot, *Fiche de synthèse. Le roman policier* [en ligne], Paris, Éditions Didier, 2012, p. 2, http://www.mondesenvf.fr/wp-content/uploads/Ateliers/Oscar/01_Fiche_de_synthese_roman_policier.pdf, document consulté le 23 février 2014.

I. Apparition du revenant sur un fond de magie noire

La figure du revenant est centrale dans *L'âme du mal*, premier tome de la trilogie. Chattam semble préparer son lecteur en utilisant cette image d'une façon métaphorique, que ce soit par l'entremise de la voix d'un professeur qui « surgit tout à coup comme celle d'un fantôme » (*AM*, p. 26) ou encore par la réaction d'un « shérif et [de] son adjoint [qui] dévisagent [Brolin] comme s'ils étaient face à une apparition » (*AM*, p. 60). Lorsqu'un premier cadavre est retrouvé dans les bois avec « une découpe très propre juste au niveau du coude [en plus d'une] brûlure à l'acide sur le front » (*AM*, p. 119), Brolin considère la ressemblance avec les victimes du Bourreau suffisamment marquée pour soutenir qu'il s'agit bien de « la signature de Leland » (*AM*, p. 130). L'idée d'un revenant s'ancre encore plus profondément dans notre esprit à la suite des boutades que lance à Brolin l'un de ses collègues : « Il semblerait que le bourreau de Portland soit revenu! [...] Gare aux fantômes, QB! » (*AM*, p. 174)

L'auteur plonge ensuite son héros dans une chasse aux indices qui, à mesure qu'ils sont découverts, soutiennent contre toute attente la thèse du revenant. D'abord, nous apprenons par l'interrogatoire informel de Parker-Jeff, un des anciens collègues de travail du suspect (Beaumont), que « la sorcellerie[,] c'était son truc » (*AM*, p. 195). Aux dires de Parker-Jeff, Beaumont « parlait [fréquemment] de magie noire » (*AM*, p. 195) et, un jour, il l'avait même assuré que « s'[il] [lui] plantai[t] une pioche dans le cœur et [l']expédiai[t] six pieds sous terre, [il] viendrai[t] [lui] arracher les couilles dans la nuit et les [lui] faire bouffer [...] [p]arce que la magie noire [le] protége[ait] » (*AM*, p. 195). Ce faisant, Chattam s'appuie

sur la sorcellerie, l'une des principales peurs de l'homme⁴⁰, pour renforcer la croyance en une manifestation surnaturelle tout aussi représentative des peurs de l'homme, celle du revenant. Comme le rappelle Edgar Morin, « l'ethnologie nous montre que partout les morts ont été ou sont l'objet de pratiques qui correspondent toutes à des croyances concernant leur survie [...] ou leur reconnaissance⁴¹ ». Le revenant est un motif encore largement répandu de nos jours, car il est fréquemment repris dans les films d'horreur, de même que dans les récits légendaires et les rumeurs⁴².

L'accumulation d'indices concrets semble confirmer le retour d'entre les morts du Bourreau de Portland. De fait, l'analyse de l'« Adn [sic][...] trouvé sur [un] mégot » en cours d'enquête indique qu'il s'agit en fait de « celui de Leland Beaumont » (AM, p. 358). Dans la mesure où seuls les jumeaux homozygotes peuvent avoir le même ADN et où Leland Beaumont est, d'après les informations que détient alors la police, enfant unique, que reste-t-il d'envisageable outre la possibilité d'un revenant? D'autant plus que la mort du Bourreau est indéniable, Brolin se souvenant parfaitement avoir vu « la tête de Leland voler en éclats » (AM, p. 161). Comme les résultats des tests d'ADN sont formels, le capitaine de l'inspecteur, Chamberlin, se résout à demander un permis pour déterrer le corps de Beaumont et ainsi établir, une bonne fois pour toutes, s'il est bien vivant ou si quelqu'un se joue d'eux. Or, Brolin et son collègue Lloyd Meats, qui procèdent à l'exhumation, se retrouvent avec un indice soutenant l'improbable alors que ce qu'ils ouvrent est un « cercueil absolument vide » (AM, p. 372).

⁴⁰ Louis-Vincent Thomas, *Anthropologie des obsessions*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 1988, p. 17.

⁴¹ Edgar Morin, *L'homme et la mort*, Paris, Seuil, 1970, p. 21.

⁴² Martine Roberge, *op. cit.*, p. 151.

Chattam donne de la vraisemblance à son histoire par les maints recours à la science qu'il introduit en cours de récit, dans la mesure où cette dernière, au lieu d'infirmier l'hypothèse d'un revenant, contribue chaque fois à la soutenir. Ainsi, tout comme celle de l'ADN, l'analyse comparative d'un poil retrouvé sur une des scènes de crime, qui a « une chance d'erreur sur un million » (AM, p. 451) seulement, ne donne pas les résultats escomptés. En effet, lorsqu'un membre du laboratoire de la police scientifique annonce à Brolin que « [l]es cheveux [qu'il leur a confiés] appartiennent probablement à celui qui a laissé un poil pubien chez [leur] dernière victime » (AM, p. 470), Brolin ne peut que lui admettre avoir « osé espérer une réponse différente » (AM, p. 471) étant donné qu'il s'agit en fait de « quelques cheveux [trouvés au] fond du cercueil » (AM, p. 471) de Leland Beaumont. En somme, de multiples éléments de preuve portent à croire en la thèse du revenant et sèment le doute dans l'esprit du lecteur, même si Chattam ne tombe pas pour autant dans le fantastique.

Les pratiques du tueur, qui se précisent un peu plus après chaque meurtre grâce aux déductions et aux recherches de Brolin et de Juliette, font intervenir la question du destin des âmes, ce dont témoigne une lettre envoyée par le tueur :

Laisse-moi chanter le premier :
 car d'un guide tu as besoin,
 pour t'initier à mon chemin,
 et ne pas t'écarter du sentier.

*Je me trouvai dans une forêt sombre :
 Dont le seul souvenir réveille la terreur!
 Le jour tombait et le ciel embruni
 J'entrai dans le sentier sauvage et périlleux.
 Il faut ici déposer toute crainte,
 Il faut qu'ici toute lâcheté meure.
 Lorsque, bientôt, s'arrêteront nos pas
 Sur Achéron, la rivière funeste. (AM, p. 202)*

Les vers du second passage de la lettre ont été repris dans différents chapitres « de la *Divine Comédie* de Dante Alighieri[, p]lus précisément de la partie [intitulée] “l’Enfer” » (*AM*, p. 229). Cette avancée non négligeable permet à Brolin et à Juliette de relever une étrange correspondance entre les circonstances de la mort de la première victime et les vers choisis par l’auteur de la lettre, ce qui prouve l’intelligence du rédacteur et amène Brolin à réaliser qu’ils sont en fait confrontés à un duo de criminels, l’un étant « le cerveau [de l’affaire,] dispos[ant] d’un homme pour tuer » (*AM*, p. 236). Brolin et Juliette sont alors d’avis que les deux hommes « tuent pour suivre l’âme de leur victime le long de l’Achéron, le fleuve des morts, celui qui mène vers Dité, l’ange du Mal » (*AM*, p. 236) et qu’ils « vont tuer à chaque palier, pour chacun des neuf cercles de l’Enfer[,] [...] pay[ant] leur dû, [...] [et] s’approchant chaque fois un peu plus de ce qu’ils recherchent » (*AM*, p. 236).

Ainsi, les tueurs mettent véritablement en œuvre un rituel, ce qu’un recoupement possible avec la victime précédente confirme. Les deux femmes travaillaient à la même agence de mannequins, laquelle se spécialise dans la confection de catalogues pour la vente par correspondance. À la consultation du dernier catalogue paru dans lequel figurent les victimes, l’attention de Brolin est attirée sur le fait que les deux femmes dévoilent respectivement leurs bras et leurs jambes « au regard du client » (*AM*, p. 411) et il en conclut que « [l]e[s] tueurs [ont] vu ces photos » (*AM*, p. 411) puisqu’ils ont justement « amputé ce qui [avait été] exposé aux flashs étherés » (*AM*, p. 411). Lorsque d’autres indices révèlent que les tueurs cherchent à conserver la peau et les os de leurs victimes, prennent leurs mensurations, et utilisent « un antiseptique accompagné d’un anti-dessiccation, il n’y [a plus] qu’une explication » (*AM*, p. 460) : les tueurs conservent les membres de leurs victimes en les empaillant. Au moment où Brolin reçoit la confirmation de ses doutes grâce à la

découverte de l'abonnement de Milton Beaumont à une revue de taxidermie, il se rend tout de suite compte qu'il a sous-estimé le père de Leland, depuis le tout début considéré comme un homme n'ayant « pas un QI supérieur à celui d'un pigeon mort » (AM, p. 216), et reconnaît désormais en lui le cerveau du duo.

Milton Beaumont se sert en fait des membres empaillés des femmes tuées par son fils Wayne, qui se révèle être le frère jumeau de Leland, pour reconstituer le corps de sa défunte épouse Abigail, croyant ainsi pouvoir la ramener à la vie. Comme Juliette est, à ce stade de l'histoire, entre ses griffes pour avoir été capturée par Wayne, c'est par ses yeux, par le point de vue d'une victime donc, que nous comprenons finalement en quoi les pratiques des tueurs reposent sur leur croyance aux revenants. Depuis qu'Abigail a perdu la vie décapitée dans une sordide chicane de voisinage, Milton, grand adepte de magie noire, s'est ingénié à trouver le moyen de la faire renaître en s'inspirant de la procession décrite par Dante au travers des cercles de l'Enfer dans sa *Divine Comédie*. De fait, Milton croit fermement qu'il s'agit de la voie à suivre pour faire « revenir » son épouse et il a utilisé ses enfants pour mener son plan à bien. La folie du tueur représente donc pour le lecteur l'irrationnel de l'Autre, un être tant craint parce que différent de lui. L'obsession de Milton à vouloir contrer la mort éveille du même coup les angoisses du lecteur par rapport à l'éventualité de son propre décès, à ce qu'il adviendra alors de lui, et le confronte à ses croyances sur le sujet.

Afin d'atténuer la distance qui sépare la folie des tueurs de l'univers du lecteur, Chattam tisse un lien entre l'imaginaire surnaturel et la culture judéo-chrétienne des personnages américains qu'il met en scène par les références religieuses qu'il intègre à son récit. Dans un premier temps, certains éléments qui n'ont pas de lien direct avec l'énigme sur laquelle repose l'histoire, et qui pourraient être considérés banaux, contribuent à asseoir

l'imaginaire chrétien dans le roman. D'abord, il est possible de faire un parallèle entre la pratique des tueurs qui marquent le front de leurs victimes à l'acide et celle des prêtres qui bénissent les nouveau-nés en leur faisant au même endroit un signe de croix avec de l'eau bénite lors de leur baptême. Cette culture se manifeste aussi dans diverses expressions : il y a notamment des références en cours de récit à la nécessité de ne pas « tente[r] le diable » (*AM*, p. 266), à « l'ange gardien providentiel » (*AM*, p. 267) chargé de la surveillance de Juliette et aux « miracles » (*AM*, p. 447) que l'attorney ne devrait pas attendre de Brolin; des termes qui, quoiqu'entrés dans le langage quotidien, sont tous associés, de près ou de loin, à l'imaginaire chrétien. Les tueurs développent également cette symbolique en « crucifi[ant] » (*AM*, p. 479) au mur le cadavre de Leland et en s'appuyant sur les symboles chrétiens que contient la *Divine Comédie*.

Les découvertes que font les enquêteurs favorisent également l'évocation des croyances, tout comme les horreurs auxquelles ils sont confrontés les amènent à en chercher la raison d'être en se tournant vers des croyances qui dépassent les limites de la raison. Le fait que Meats « se sign[e] » (*AM*, p. 372) à la vue du cercueil vide de Leland alors qu'il « n'[a] plus mis les pieds dans une église depuis plusieurs années » (*AM*, p. 372) est non seulement un excellent exemple de référence à l'imaginaire chrétien que renferme le roman, mais également à la grande influence que ce système de croyances peut encore avoir au sein d'une société qui croit de moins en moins. De même, à la fin du roman, lorsque Brolin s'interroge sur le « sens [à] donner » (*AM*, p. 508) à la mort de Juliette, le narrateur précise qu'il a là le « réflexe de tout bon croyant, [lequel consiste à] rechercher la volonté divine derrière la cruauté quotidienne » (*AM*, p. 508).

Chattam accentue cette plongée dans l'univers des croyances en développant un rapport métaphorique à la figure du revenant et en évoquant la question de la hantise du passé. Cette dernière laisse de manière abstraite son empreinte dans la série puisque nous découvrons en cours de lecture que plusieurs des personnages principaux sont « hantés », à un moment où à un autre de leur parcours, par leur passé ou encore par le « fantôme » de personnes qu'ils ont aimées. Dans *L'âme du mal*, Juliette, qui a été enlevée puis séquestrée avant de frôler la mort, vit toujours, un an plus tard, avec les relents traumatiques de l'expérience qu'elle a vécue et sa hantise de redevenir la proie de son tortionnaire s'exacerbe lorsqu'on l'informe qu'un meurtre commis récemment ressemble étrangement à ceux de son bourreau. Lorsque Brolin s'apprête à déterrer le corps de Leland, Juliette s'empresse de lui demander de « vérifie[r] pour [elle] qu'il est toujours dans sa tombe [...] [parce que] si c'est vraiment son fantôme qui revient [elle] ne sai[t] pas ce qu[']elle deviendr[a] » (*AM*, p. 365). Dans *In tenebris*, cette hantise du passé habite les deux personnages centraux de l'histoire, O'Donnell et Brolin. Chez la première, cela se traduit par une « obsession de travailler sur toutes les affaires d'enlèvement ou de disparition dans son district » (*IT*, p. 42) depuis que son mari a mystérieusement « désert[é] le nid conjugal » (*IT*, p. 42). Alors qu'une simple douche lui rappelle les fois où ce dernier la caressait sous les jets d'eau, elle constate amèrement que « les fantômes les plus durs à supporter et à vaincre ne sont pas ceux que l'on croit, [...] [mais] les fantômes de nos gestes familiers » (*IT*, p. 186). Pour Brolin, se remémorer « le Corbeau, le Fantôme » (*IT*, p. 134) demeure pénible, « [c]haque souvenir de cette époque lui arrach[e][...] des orages de souffrance » (*IT*, p. 134), tout comme le « rêve lointain d[un] [...] saphir riant » (*IT*, p. 325) lui rappelle douloureusement la couleur des yeux de sa douce Juliette morte devant lui.

II. Émergence du démon monstrueux au cœur de l'éclatement des croyances

À la figure iconique du revenant du premier tome succède, dans *In tenebris*, celle d'une tout autre entité. C'est d'abord par un amalgame d'extraits rappelant à notre imaginaire les figures du diable et du monstre, déjà annoncées en quatrième de couverture, que nous voyons se dessiner en cours de lecture le portrait d'un « démon monstrueux ». Dès le prologue, le narrateur annonce, à la suite d'une explosion d'avion, qu'« un carnage plus sanglant encore [va] commencer » (*IT*, p. 16) parce qu'« un monstre [vient ainsi] de sortir de sa puppe pour lentement arriver à maturité » (*IT*, p. 16). Avant que nous ayons pu plonger tout à fait dans l'histoire, nous sommes donc déjà préparés à ce qu'un « être *différent* » (*IT*, p. 16) nous soit dépeint, un tueur « sans cadavre [...] [et] sans nom » (*IT*, p. 16).

Dans la suite du roman, Chattam développe l'association entre cette figure de « démon monstrueux » et celle du tueur en adoptant la perspective des victimes. Ces dernières, maintenues séquestrées avant d'être tuées, sont certaines d'être en « Enfer » (*IT*, p. 140) et d'y vivre « parmi les damnés » (*IT*, p. 140). Carly, une jeune prisonnière, soutient qu'il s'agit cette fois « d'un vrai monstre, pas comme ceux qu'on voit dans les films, un peu faux, non » (*IT*, p.173), que celui-ci est « tout ce qu'il y a de plus réel, affreux. Pas du tout humain » (*IT*, p. 173). Parallèlement, les impressions de Rachel, une autre victime, nourrissent l'hypothèse qu'elles se trouvent dans les quartiers de Satan quand, à un moment, elle est poussée par leur ravisseur au travers d'un couloir rocailleux. Au fil de sa procession, « tous les démons » (*IT*, p. 240) apparaissent :

Ils étaient cachés dans la pierre. Leurs crânes luisants saill[ant] de la roche, leurs cages thoraciques abritant des dizaines d'araignées velues. Ça n'[est] pas vraiment des squelettes, Rachel en [est] certaine, les crânes tourn[ent] sur son passage, la guett[ent] avec avidité de leurs orbites ténébreuses. C[e sont] des démons. Et puis il y [a] le cliquetis des chaînes. Cela sembl[e] éloigné, de nombreux maillons métalliques [qui] s'entrechoqu[ent] en tintant, et les râles d'hommes et de femmes. Lointains, suppliants. Un cri de temps à autre. [En p]rovenan[ce] de derrière, dans un autre couloir, il y [a aussi] un grognement. Lourd et caverneux. Pas un chien, quelque chose de plus gros. De plus vil. (*IT*, p. 240)

Ces éléments, une fois combinés, amènent invariablement le lecteur à se demander comment un être humain pourrait créer un tel effroi chez ses semblables, une interrogation de laquelle germe l'idée qu'une explication surnaturelle pourrait être envisageable après tout. L'hypothèse voulant que ce soit plutôt les victimes qui sont atteintes de « folie » ne rassure en rien puisqu'elle implique que le responsable de cette horreur a le pouvoir de faire basculer ses proies de l'autre côté de la raison.

Comme dans le premier tome, Chattam développe cette figure à travers la découverte progressive de différents indices. Les avancées que font Brolin et O'Donnell dans leur enquête portent aussi à croire en l'existence d'une figure diabolique que nous pourrions qualifier de « nouvelle génération » qui fait l'objet d'un culte de la part de ses disciples. O'Donnell et son coéquipier, Jack Thayer, se rendent rapidement compte qu'ils ont affaire à une organisation bien ficelée. De fait, parmi les éléments découverts dans l'antre d'un complice, outre le cadavre de deux femmes et une carte postale énigmatique, figurent des « douzaines de photos » (*IT*, p. 80) d'hommes, de femmes et d'enfants accrochées sur un mur, lesquelles font face, sur l'autre mur, à des écrits en latin qui se traduisent comme suit : « Caliban est notre Seigneur, en nous est la vie, car la chair luit dans les ténèbres. » (*IT*, p. 82) Reprenant les mots de la Bible, Thayer avance déjà que les tueurs « sont légion » (*IT*, p. 82). Corollairement, l'hypothèse d'« une secte [...] d[e] sataniques » (*IT*, p. 115) ou d'une organisation parallèle se renforce quand « les dates de disparation fournies par les familles » (*IT*, p. 117) des « soixante-sept » (*IT*, p. 117) victimes indiquent que les tueurs « opèrent discrètement depuis deux ans et demi » (*IT*, p. 117). Comme un homme pourrait difficilement enlever à lui seul soixante-sept personnes, les deux partenaires sont plus convaincus que jamais que la secte est composée d'au moins quelques membres. Enfin,

lorsque les analyses de laboratoire révèlent que l'encre rouge utilisée pour inscrire la « prière » (*IT*, p. 120) au mur est en fait un « mélange du sang de plusieurs personnes[,] [...] [t]ellement que le laboratoire est incapable d'en définir le nombre exact » (*IT*, p. 120), le capitaine d'O'Donnell s'interroge lui-même sur l'humanité possible de ceux qu'ils recherchent, incapable de comprendre comment « plusieurs êtres humains [peuvent] s'associer dans une sauvagerie pareille » (*IT*, p. 121). Chattam s'appuie non seulement sur la figure du démon, mais aussi sur « la croyance en l'existence des satanistes qui est active⁴³ » chez nos contemporains.

Comme dans son premier roman, l'auteur trace le portrait de tueurs qui fondent leurs pratiques sur les croyances qu'ils entretiennent. À l'arrivée de renforts du Central de Brooklyn Nord, O'Donnell avance pour une première fois clairement l'idée que, pour les membres de la secte, « Caliban représente un concept, une divinité qu'ils se sont inventée » (*IT*, p. 167). Dans la chambre à coucher d'un autre suspect, Brolin découvre, bien dissimulé derrière un « rideau coulissant » (*IT*, p. 264), un pan de mur contenant matière à associer l'homme à l'organisation (photos et psaume), éléments auxquels s'ajoute une note indiquant que « [l]a secte s[e serait] trouvé un lieu de culte » (*IT*, p. 265) et dont Brolin transcrit l'adresse au passage. Au fond du hangar du même suspect, O'Donnell trouve quant à elle une pièce cachée réaménagée en boucherie humaine renfermant des preuves plus incriminantes encore, soit le cadavre d'une femme « plant[é] sur un crochet » (*IT*, p. 267). Une fois sur les lieux du présumé « temple » (*IT*, p. 324), Brolin pense avoir un aperçu des pratiques de la secte lorsqu'il remarque, dans une pièce du sous-sol, le plancher « jonché de cartons ouverts » (*IT*, p. 348) et en déduit que les membres ont « disposé les cartons pour

⁴³ Jean-Bruno Renard (dir.), *Rumeurs et légendes urbaines*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 2013 [1999], p. 120.

[boire] le sang de [leurs] carnages » (*IT*, p. 348), ce qui n'est pas sans rappeler le sabbat⁴⁴. L'horreur se précise lorsque les enquêteurs se retrouvent devant un « wagon de marchandises » (*IT*, p. 353) contenant une « soixantaine de squelettes » (*IT*, p. 354) « incomplets » (*IT*, p. 398) dont « [o]n a ouvert la boîte crânienne » (*IT*, p. 358) et « découpé la partie supérieure du tibia » (*IT*, p. 398). Lorsqu'O'Donnel compare avec attention les photos données par les familles à celles prises par les tueurs, elle réalise non sans effroi que « les adeptes de Caliban se constituent [en fait] un troupeau [...] [et] engraisent [leurs prisonniers] avant de les dévorer » (*IT*, p. 508), ce que confirme « le choix du nom Caliban [...] pour l'anagramme de *canibal* » (*IT*, p. 508, l'italique est de l'auteur). Toutes ces pratiques abjectes, bien qu'elles soient commises par des hommes, continuent de relever de l'impensable aux yeux du lecteur, de sorte que la figure que ces hommes vénèrent, sans être surnaturelle, demeure « monstrueuse ».

L'impression d'être en présence d'un démon monstrueux est renforcée par la personnalité même du tueur à la tête du réseau. D'abord, les quelques chapitres qui nous donnent accès à sa perception le dépeignent comme un être qui s'excite du sort qu'il réserve à ses victimes, « chaque battement de cœur imprim[ant] à son corps un tressautement quasi jouissif » (*IT*, p. 304) alors qu'il s'apprête à tenter « une nouvelle expérience » (*IT*, p. 299) en enlevant une famille tout entière. Par ailleurs, celui qui a adopté « diable » comme patois, telle une profession de foi, semble également avoir des facultés plutôt déroutantes. Une victime, par exemple, est retrouvée « dans un tel état [que] [c]'est comme si [...] on l'avait rendue folle » (*IT*, p. 370). Pourtant, les analyses ne révèlent « aucune substance médicamenteuse susceptible de l'avoir mis dans cet état » (*IT*, p. 371). Le tueur aurait-il donc

⁴⁴ Robert Muchembled, *Une histoire du diable*, Paris, Seuil, 2000, p. 57.

le « pouvoir de rendre dément » (*IT*, p. 425)? C'est du moins ce qu'il prétend, lui qui considère avoir un « don [pour] cerner les peurs les plus profondes des personnes » (*IT*, p. 425).

L'auteur a conçu son roman de manière à soutenir l'image d'un démon monstrueux, soit une « adaptation » du diable aux mœurs d'aujourd'hui, par l'amalgame des croyances représentées au fil des pages. Si nous avons droit, dans le premier tome, à une figure inscrite essentiellement dans un imaginaire chrétien, nous assistons cette fois à une démonstration plus vaste de différents systèmes de croyances existants. Le récit, sans être exempt de toutes traces d'imaginaire chrétien (comme en témoignent par exemple les références à l'Enfer et au diable), s'appuie également sur le vaudou, lequel aura indirectement son rôle à jouer dans l'histoire par la figure qui le représente : Mae Zappe, la grand-mère d'O'Donnel, étant en fait une prêtresse vaudoue. Lorsque Brolin lui rend visite pour savoir comment accéder à la Cour des Miracles (lieu de prédilection pour la vente de produits illégaux), il entre par le fait même dans un univers fait de « gargouilles » (*IT*, p. 413), d'esprits appelés « *lwa* » (*IT*, p. 414, l'italique est de l'auteur) et de symboles de protection nommés « *vévé* » (*IT*, p. 416, l'italique est de l'auteur), avant de ressortir de chez Mae Zappe avec un « *pwen* » (*IT*, p.419, l'italique est de l'auteur), soit un « étrange collier [...]deva[nt] repousser les mauvais sorts » (*IT*, p. 419). Comme Brolin, le lecteur pourrait être tenté de voir en ces pratiques un « [é]trange culte » (*IT*, p. 451), mais une réflexion que se fait le détective empêche un tel jugement : « est-ce [vraiment] plus [étrange] que de vénérer un homme qui march[e] sur l'eau? » (*IT*, p. 451) Ce faisant, le vaudou se trouve alors mis à égalité avec la religion chrétienne, ce qui contribue à illustrer le caractère interchangeable des systèmes de croyances au sein du roman.

Chattam met également en relief un autre bassin de croyances solidement ancrées dans la culture française, celui des rumeurs et des légendes urbaines, en développant tout l'imaginaire lié à la Cour des Miracles. L'histoire entourant le mythe urbain de la Cour existe déjà « à Paris au cœur du XVII^e siècle⁴⁵ » avant d'en arriver à devenir le « motif quasi universel⁴⁶ » que nous connaissons aujourd'hui grâce au portrait qu'en a fait Victor Hugo dans *Notre-Dame-de-Paris* en 1831. Or, voilà que Chattam fait renaître cette Cour en lui faisant connaître, tout comme à la figure du diable, certaines altérations. Bien plus qu'« une enclave de mendiants, [une] sorte d'espace de non-droit devenu le royaume effectif des voleurs et des gueux⁴⁷ », la Cour devient l'arène des promoteurs de tous les vices, se faisant par exemple l'hôte de vendeurs de drogue, de matériel nazi, de « snuff [movies]⁴⁸ » (*IT*, p. 502), d'armes et de pornographie juvénile. Mae Zappe met Brolin en garde contre les « démons » (*IT*, p. 418) qu'il risque d'y rencontrer, un parallèle avec l'imaginaire chrétien qui contribue à souligner le tronc commun pouvant unir les deux systèmes de croyances.

Comme dans *L'âme du mal*, les tueurs croient en leur propre système, mais cette fois il s'agit d'une « puissance nouvelle » (*IT*, p. 462). « Caliban [est pour eux] la jouissance ultime, le pouvoir » (*IT*, p. 462), rien de moins que « la voix des maîtres » (*IT*, p. 463). D'ailleurs, lorsque le dernier acolyte et bouc émissaire de Murdoch est blessé mortellement en cours d'arrestation, ses derniers mots illustrent sa conviction pour la figure qu'il vénère : « Je n'ai... pas peur... [...] Ils sont en moi... Je les ai mangés... Ils m'habitent... et plus

⁴⁵ Dominique Kalifa, « Cours des miracles », *Les bas-fonds. Histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2013, p. 92.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 95.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 94.

⁴⁸ « Film[s] pornographique[s] privilégiant des scènes réelles de torture et de mort, telles des castrations, des strangulations et des décapitations ». André Roy, *Dictionnaire général du cinéma*, Anjou, Les Éditions Fides, 2007, p. 406. Pour plus de renseignements sur les légendes urbaines qui y sont associées, consulter Véronique Champion-Vincent et Jean-Bruno Renard, « L'imaginaire de la violence urbaine », *De source sûre : nouvelles rumeurs d'aujourd'hui*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2002, p. 233 à 290.

jamais je ne serai... seul » (*IT*, p. 536). Le cannibalisme, jadis pratiqué dans le cadre de rituels au sein de différentes cultures, puis devenu « tabou » (*IT*, p. 559), forme désormais un culte à lui seul et Murdoch n'hésite pas à le comparer à « l'une des principales religions [de notre société qui] demande que l'on boive le sang de son Dieu et que l'on mange sa chair » (*IT*, p. 559).

Chattam exploite la peur du satanisme⁴⁹ en ancrant sa figure de démon monstrueux dans l'imaginaire associé aux sectes qu'il déploie en cours de récit. Il inscrit ses tueurs dans un système qui se fonde sur les croyances communes de ces derniers. Si leur discours semble de prime abord exempt de logique, leur irrationalité, parce que partagée, acquiert au fil des pages une forme de rationalité qui remet en doute le raisonnement du lecteur. La pensée « déviante » des tueurs, si elle les a écartés du reste du monde, les a rassemblés et a ainsi « permis » la formation d'une organisation que nous découvrons des plus redoutables. Dans un monde où l'individualisme prime, où le commun des mortels peut être comparé à un troupeau de brebis égarées, la venue d'une meute de loups, reconnue pour son fonctionnement hiérarchique et l'efficacité de son organisation, n'a rien pour rassurer. Le lecteur peut facilement percevoir le danger qui le guette alors que lui, comparativement aux tueurs, se trouve bien seul et isolé.

Ainsi, telle une meute, les tueurs d'*In tenebris* gagnent en puissance par leur nombre et bien que cette recherche de puissance se révèle une démarche consciente chez tous les criminels de la série, lesquels souhaitent se trouver au-dessus de tout, semer la terreur partout de manière à être craints de tous et à dominer la société, elle est encore plus marquée chez le tueur à la tête du réseau. De fait, nous sommes témoins de sa recherche de toute-puissance

⁴⁹ Jean-Bruno Renard (dir.), *op. cit.*

d'abord par le nom qu'il s'est choisi et ensuite par le discours qu'il fait à O'Donnell relativement à son « mode de vie » lorsqu'il la tient prise au piège. Comme l'indique Brolin, « [d]ans son univers, il est Dieu » (*IT*, p. 178) et le nom de Caliban, en plus d'être une anagramme, renvoie à un personnage de Shakespeare né « d'une sorcière et du diable » (*IT*, p. 438) qui est justement « prêt à tout pour recouvrer son pouvoir » (*IT*, p. 438). Par le symbole qu'il utilise pour se représenter, le tueur dévoile à Brolin qu'il « cherche par tous les moyens à se grandir, à prouver sa supériorité » (*IT*, p. 438), ce qu'il confirme par la suite lorsqu'il indique à O'Donnell que, dès son premier « massacre » (*IT*, p. 557), il a « aimé manger l'homme qu[']il contemplai[t] » (*IT*, p. 557) parce qu'il a ainsi acquis « le pouvoir absolu » (*IT*, p. 557) le propulsant au « haut de la pyramide » (*IT*, p. 557).

III. Éclosion d'une araignée géante au milieu de la logique scientifique

C'est une autre figure de l'irrationnel que Chattam met en scène dans le dernier tome de sa trilogie. À la lecture de *Maléfices*, nous sommes cette fois exposés à l'existence possible d'une araignée géante meurtrière, ou plutôt, d'un tueur qui a tout d'une araignée géante. La quatrième de couverture – qui annonce la découverte d'un cadavre au visage saisi d'effroi, l'enlèvement de femmes sous le nez de leur mari endormi et une « épidémie [...] d[']araignées aux piqûres mortelles » (*M*, quatrième de couverture) – reste plutôt discrète sur les causes envisageables de ces étrangetés. Elle indique tout au plus au passage que la rumeur d'« [u]n être pas comme les autres » (*M*, quatrième de couverture) commence à circuler.

Les pourtours flous d'une bête se dessinent par le portrait que fait le narrateur du tueur lorsque, à notre premier contact avec la silhouette du suspect, il nous décrit « sa petite langue pointue [qui] gliss[e] sur ses lèvres [et] laiss[e] de minuscules filaments de bave » (*M*, p. 105). Chattam présente la perception que le meurtrier a de sa personne en donnant directement accès à sa pensée. Nous apprenons que « [s]'il fa[ut] aujourd'hui lui donner un nom, c'[est] Ça. Une chose, une créature, humanoïde certes, mais guère plus » (*M*, p. 199). « [U]ne chose, *la Chose* » (*M*, p. 199, l'italique est de l'auteur), voilà comment le tueur se considère; une nomenclature que le narrateur adopte d'ailleurs par la suite tout au long du récit. L'impression d'étrangeté est alors amplifiée par le fait que le meurtrier ne parle de lui qu'à la troisième personne. En outre, la Chose, qui prend un malin plaisir à infester les foyers de Portland d'araignées, voit en elles rien de moins que ses « *filles* » (*M*, p. 200, l'italique est de l'auteur) et possède un « raclement [...] rauque, inhumain » (*M*, p. 180), une « masse trapue » (*M*, p. 253) ainsi qu'un « cri » (*M*, p. 470) qui, lui, a tout de l'« animal » (*M*, p. 470). Ces multiples allusions à une créature servent de toile de fond sur laquelle la figure de l'araignée géante pourra s'appuyer.

Les éléments qui portent plus directement à croire à la thèse d'une araignée géante se manifestent en fait dans le *modus operandi* et la signature du tueur. Ainsi, à l'autopsie de Fletcher Salhindro d'abord, la présence atypique d'un membre de l'Agence de protection de l'Environnement (EPA) pique grandement la curiosité de Brolin, d'autant plus que les premières conclusions du légiste montrent que la victime semble avoir fait « une réaction à une piqûre d'insecte » (*M*, p. 44) en raison de la « petite bosse rouge surgissant à la base [de son] cou » (*M*, p. 44). Or, l'examen de la plaie à la loupe fait pour sa part apparaître « deux trous nettement marqués » (*M*, p. 45) à la fois trop « petit[s] pour des crochets de serpent »

(*M*, p. 45) et trop gros pour des marques d'insecte, ce qui laisse Broolin, tout comme le légiste, perplexe. L'étude toxicologique révèle quant à elle que la substance trouvée dans le sang de la victime correspond à du venin, mais pas n'importe quel venin, du « venin d'araignée » (*M*, p. 52), et en une telle « concentration et [...] quantité » (*M*, p. 52) que cela aurait eu « de quoi tuer un éléphant » (*M*, p. 52). À ce stade, la directrice affirme à Broolin « qu'à moins [que la victime] ait été mordu[e] par une araignée de la taille d'une roue de camion » (*M*, p. 52), ce qu'elle vient de lui révéler relève de l'« impossible » (*M*, p. 52), puis elle invite le détective à retourner à la morgue pour connaître le véritable motif de la présence du membre de l'EPA à l'autopsie. Une fois de retour sur les lieux, Broolin apprend de la bouche de cet homme que « quatre attaques de veuve noire » (*M*, p. 55) ont eu lieu dans la clairière où se rendait fréquemment la victime.

Évidemment, « [l]'explication d'une *araignée géante* ne satisfait personne » (*M*, p. 56, l'italique est de l'auteur) et une visite de la clairière indique à Broolin qu'un poste d'observation a été aménagé sur les lieux, ce qui suppose la préméditation. Parallèlement, les cas de morsures d'araignées continuent de se multiplier, le compte étant porté à « neuf [...] en une semaine » (*M*, p. 79). L'auteur d'un appel anonyme logé à la police laisse entendre que les araignées retrouvées jusqu'à maintenant sont « petites » (*M*, p. 86), et qu'il sait où est passée « leur mère » (*M*, p. 86). Sur les lieux indiqués, les détectives découvrent un premier cocon de soie au macabre contenu. La morte, enveloppée dans cette substance « blanche [et] filandreuse » (*M*, p. 96) et « suspendue entre deux branches » (*M*, p. 96), est entièrement « nue » et a le « crâne [...] tondu » (*M*, p. 99). Lorsque Meats (l'inspecteur chargé de l'enquête) entreprend de la descendre, il est décontenancé par sa légèreté et a l'impression qu'« on lui a pris sa substance » (*M*, p. 116) comme si elle avait été « bu[e] par quelque

chose d'immonde » (*M*, p. 124), un élément de trop qui pousse Brolin à insister pour qu'O'Donnell et lui soient dans le coup, en commençant par leur présence à l'autopsie, ce à quoi Meats consent.

À ce stade, ce qui se dégage de l'enquête est l'impossibilité technique de la réalisation de ce meurtre par un humain, de sorte que l'existence d'une araignée géante semble petit à petit la seule explication envisageable pour le lecteur. De fait, à l'autopsie, Brolin apprend de la bouche du légiste que bien qu'il s'agisse « vraiment de [...] soie d'araignée » (*M*, p. 158), la production d'une telle quantité « est impossibl[e] en théorie » (*M*, p. 158) et qu'« à [s]a connaissance, personne n'est jamais parvenu à en faire la récolte, ni les industriels, ni les gouvernements » (*M*, p. 158). La suite de l'examen révèle également que la victime n'a « plus d'organes » (*M*, p. 163) et « plus ou presque plus de sang dans le corps » (*M*, p. 163). Néanmoins, aucune des plaies que présente le cadavre, duquel il émane par ailleurs une étrange odeur « d'épices » (*M*, p. 166), ne réussit à expliquer comment le tueur s'y est pris pour en arriver à un tel résultat. Meats se permet de faire une nouvelle fois le rapprochement avec les araignées, lesquelles « plantent leurs mandibules dans leur victime pour lui injecter un venin qui liquéfie l'intérieur et ensuite [...] aspirent tout par le même trou » (*M*, p. 164).

Comme dans ses romans précédents, Chattam représente la science de façon inattendue. Plutôt que de dissiper le mystère entourant le *modus operandi* du meurtrier, elle contribue à l'épaissir. Brolin consulte trois experts en araignées susceptibles d'éclairer les procédés du tueur, l'un travaillant pour le musée d'histoire naturelle de Portland, et les deux autres, pour Neoseta, une entreprise étudiant les propriétés de la soie d'araignée. Le premier spécialiste indique à Brolin que « la récolte de la soie d'araignée est un mythe, une utopie »

(*M*, p. 210) parce qu'il faudrait pour cela « disposer de millions d'araignées renouvelables en permanence [et] être au fait d'une technologie de pointe dans des laboratoires gigantesques, à un coût prohibitif » (*M*, p. 210), tandis que le second précise, lorsque Brolin lui révèle l'importante quantité de soie retrouvée, qu'autant les entreprises privées que l'armée ont été incapables d'arriver à de tels résultats après plus de trente ans d'efforts, avant d'en conclure qu'il ne peut s'agir que d'« une araignée non répertoriée[,] un spécimen géant... » (*M*, p. 226). Enfin, la chef de projet des recherches sur la soie d'araignée chez NeoSeta et l'une de ses techniciennes « confirme[nt] [à Brolin] ce que tous lui [ont] dit auparavant » (*M*, p. 240). Compte tenu de la signature du tueur, de la teneur des propos des experts et du fait que les policiers ignorent toujours comment le criminel s'y est pris pour enlever sa victime alors que son mari dormait près d'elle, Brolin admet que le tueur lui « échappe[, c]omme s'il n'était pas humain » (*M*, p. 252).

La science n'est donc d'aucun recours pour expliquer les phénomènes auxquels le détective et ses acolytes sont confrontés, ce qui renforce la thèse de l'araignée géante jusqu'au dénouement, au moment où Brolin découvre enfin que des procédés scientifiquement avérés, quoique méconnus, peuvent tout expliquer. Brolin finit par apprendre qu'« [u]ne partie du personnel de NeoSeta travaillait dans [une] base [militaire] il y a quelques années, [...] [et que c']est pour ça que NeoSeta les a engagés » (*M*, p. 445). Il associe, en consultant la librairie d'un vieil ami, les méthodes du tueur pour vider ses victimes à celles « des embaumeurs égyptiens » (*M*, p. 456), ce qui explique l'odeur d'épices de leur corps. Au terme de l'enquête, le détective comprend que le tueur est en fait une tueuse (Connie d'Eils, de son vrai nom Constance Abbocan) et se rend chez elle. Une fois sur les lieux, lorsqu'il s'introduit dans le garage de cette dernière, la plus mince parcelle de

doute qui pouvait subsister dans son esprit s'évanouit : « [i]l est au centre d'un terrarium géant[, à] dimension humaine » (*M*, p. 589). Ainsi, l'ensemble des éléments liés au modus operandi et à la signature du meurtrier contribuent à mettre en relief la figure d'une araignée géante, figure que la tueuse personnifie.

Chattam nourrit cet imaginaire de l'araignée géante en évoquant certaines rumeurs et légendes urbaines. Ce regroupement de croyances est déjà présent dans *In tenebris* à travers la reprise du motif de la Cour des Miracles, l'exploitation de la « rumeur évoqu[ant] la consommation [...] de chair humaine⁵⁰ » et la transposition de « la croyance en l'existence des satanistes⁵¹ » en celle des adeptes de Caliban. Il devient central dans le dernier roman. La figure de l'araignée géante elle-même circule parmi les rumeurs véhiculées en France, l'une d'elles voulant qu'« une araignée géante, haute de 1 mètre », ait été découverte « lors du percement du métro à Charenton, dans la banlieue parisienne⁵² ».

Les façons de faire de la tueuse relèvent également de motifs propres aux rumeurs et aux légendes urbaines. Dans un premier temps, l'infestation d'araignées dans la clairière d'Eagle Creek 7 causée par la Chose qui « venait y déposer ses veuves noires, pour que les randonneurs fuient » (*M*, p. 471) n'est pas sans rappeler les histoires de « vipères [...] relâchées à grande échelle dans les campagnes françaises⁵³ », une bête sauvage en ayant remplacé une autre. Qui plus est, la tueuse utilise des « colis » (*M*, p. 244) pour faire pénétrer ses araignées chez les couples de Portland qu'elle cible, un moyen qui se fonde sur des cas isolés, quoique exacts, d'envois postaux « véhicul[ant] araignées, scorpions, insectes, et

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*, p. 121.

⁵² Jean-Jacques Barloy, « Rumeur sur des animaux mystérieux », *Communications*, vol. 52, n° 52, 1990, p. 214.

⁵³ Véronique Campion-Vincent et Jean-Bruno Renard, *op. cit.*, p. 292.

même [...] serpents⁵⁴ ». La multiplication de tels cas tient de l'imaginaire, tout comme son introduction volontaire dans un milieu domestique par un vil personnage d'ailleurs. Enfin, lorsque nous voyons la Chose visiter « six grandes surfaces alimentaires [...] pour y déposer ses filles dans les étalages de fruits et de légumes » (*M*, p. 523, l'italique est de l'auteur) puis « passe[r] devant le rayon des peluches » (*M*, p. 523) et y déposer « une mygale gigantesque, surnommée la Goliath d'Amérique du Sud, [dotée] d[e] poils qui se confond[ent] parfaitement avec les animaux synthétiques » (*M*, p. 524), nous retrouvons en filigrane de ces extraits la présence d'« [u]ne rumeur assez voisine, celle du serpent [...] dans un régime de bananes⁵⁵ » ainsi qu'une réappropriation de la légende selon laquelle aurait été découvert un « scorpion dans [un] ours en peluche⁵⁶ ». L'intégration, au fil du récit, de maintes rumeurs et légendes urbaines revisitées par l'auteur contribue largement à ancrer la figure de l'araignée géante dans l'esprit du lecteur puisqu'elle s'associe à d'autres histoires semblables déjà inscrites dans son imaginaire.

Afin de soutenir l'explication scientifique qu'il offre à son lecteur pour rendre le *modus operandi* de la tueuse plausible, l'auteur dresse le portrait d'une « base militaire [...] abandonnée » (*M*, p. 444) qui se révèle en cours de lecture avoir été le siège d'« expériences[, non s]ur les araignées [...], mais sur la soie » (*M*, p. 444). L'un des personnages, Salhindro, se charge de faire le rapprochement entre l'existence de cette base et celle de la base située dans la « fameuse Zone 51 » (*M*, p. 504) où l'armée était soupçonnée de faire « l'étude d[']extraterrestres⁵⁷ » et de travailler « sur l'hybridation entre extraterrestres et humains⁵⁸ »

⁵⁴ Jean-Jacques Barloy, *op. cit.*, p. 215.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Jean-Bruno Renard (dir.), *op. cit.*, p. 107.

⁵⁷ Caroline Bouffard, « Le top des lieux interdits », *Canal D* [en ligne], 10 janvier 2014, <http://www.canald.com/decouvertes/tops/le-top-des-lieux-interdits-1.1367375>, page consultée le 21 janvier 2015.

comme en font encore état aujourd'hui différentes chaînes télévisées. Ainsi donc, la base militaire décrite dans le roman et les expériences qui y ont été menées peuvent être considérées comme un produit dérivé ou une modulation des rumeurs qui ont circulé sur la zone 51 ou encore comme la modernisation de celles-ci à l'heure où les débats sur la dangerosité des manipulations génétiques et des organismes génétiquement modifiés vont bon train, notamment depuis les « différentes crises alimentaires qu'ont connues les pays occidentalisés ces dernières années⁵⁹ ».

Chattam utilise la figure de l'araignée géante pour mettre de l'avant une caractéristique bien précise que partage l'ensemble des tueurs qui figurent dans la trilogie : la bestialité. À l'intérieur du premier tome, l'animalité se fait d'abord sentir par le comportement de Wayne Beaumont lorsqu'il « se met [...] en chasse » (*AM*, p. 42), quand il « mor[d] [sa première victime] comme un forcené dans le vif de l'action » (*AM*, p. 141), et aussi quand il se trouve face à Juliette, celle-ci étant alors confrontée à son « sourire carnassier » (*AM*, p. 469) avant qu'il ne se jette tout simplement « sur elle, déployant ses longs bras autour de sa proie, [s]es yeux avides fixés sur elle, le sourire affamé » (*AM*, p. 476), telle une bête sautant sur son festin. Nous pouvons également retrouver des traces de bestialité sous les traits de Milton Beaumont. En début d'intrigue, le père de famille est décrit comme une « espèce d'ermite taciturne et revêche » (*AM*, p. 191) un peu simplet menant une vie de sauvage, mais n'étant pas inquiétant pour autant. Néanmoins, lorsque Brolin lui rend visite, il sent « la menace du prédateur [qui] sour[d] de son aura » (*AM*, p. 387). Puis, au moment où Juliette est confrontée à Milton, nous assistons au déploiement de la bête dans

⁵⁸ Anonyme, « Jesse Ventura enquête sur la zone 51 », *Mystère-TV* [en ligne], <http://www.mystere-tv.com/jesse-ventura-enquete-sur-la-zone-51-v2300.html>, page consultée le 21 janvier 2015.

⁵⁹ Aurore Van de Winkel, *Gérer les rumeurs, ragots et autres bruits*, Edipro, Liège, 2012, p. 111.

toute sa puissance alors que « ses yeux [...] minuscules, enfouis au fond d'un gouffre » (*AM*, p. 498) ne sont plus ceux « d'un homme attardé, mais le regard d'un prédateur puissant[, d'u]ne créature monstrueuse dont le sourire laiss[e] deviner des petits crocs blancs parfaitement rompus à l'art de déchirer les chairs » (*AM*, p. 504). Dans la même veine, le cannibalisme qu'affectionne tant Eric Murdoch dans *In tenebris* est à lui seul une pratique bestiale dans la mesure où le tueur, tel un prédateur, se plaît à « dévorer des yeux [...] hommes et [...] femmes » (*IT*, p. 557) pour ensuite passer à l'acte et fondre sur ses proies, se hissant ainsi au « sommet de la chaîne alimentaire » (*IT*, p. 557).

En ce qui a trait à la dernière figure de tueur dépeinte dans la trilogie, le romancier développe l'animalité du personnage à travers plusieurs de ses comportements. En plus de réussir à faire « fuir » (*M*, p. 94) et « taire la faune » (*M*, p. 94) par son passage, la meurtrière n'hésite pas à ouvrir un « cerf [...] de la gueule à l'anus » (*M*, p. 269) avant d'étendre ses « tripes [...] parmi les racines » (*M*, p. 269) pour transmettre un message, à « enfoncer [s]a lame dans le cœur » (*M*, p. 424) d'un homme pour l'empêcher de s'interposer ou encore à plonger « une énorme mèche à foreuse [...] hélicoïdale » (*M*, p. 474) dans le vagin des femmes qu'elle enlève en vue d'« ouvri[r] le[ur]s chairs » (*M*, p. 475) pour faire « pénétrer les liquides » (*M*, p. 475) qui servent à dissoudre leurs organes; des agissements empreints d'une impitoyable brutalité et qui se révèlent bien pires que la conduite adoptée par maints carnassiers et charognards.

Cette bestialité finit même par contaminer le personnage de Brolin au cours de la trilogie, lequel doit résister à l'irrationnel qui l'habite. Si le rapprochement entre l'homme et la bête n'est que légèrement exploré dans le premier tome, nous voyons pourtant déjà se manifester en Brolin, « profileur né » (*AM*, p. 35), l'existence d'un prédateur à part, les

criminels pourchassant leurs victimes pendant que lui traque ces derniers avec une « intuition » (*AM*, p. 36) déconcertante. Une rupture plus franche dans la caractériologie du personnage se fait sentir lorsqu'il assiste au meurtre de Juliette. À partir de cet instant, « tout explos[e] autour de Brolin, les murs de [s]a raison vol[ent] en éclats sous la pression de la peine[,] la rage tombe sur [son] esprit » (*AM*, p. 503) et nous le retrouvons « changé » (*M*, p. 108) dans le deuxième roman. Grâce au regard que pose O'Donnell sur lui, nous voyons apparaître des « tensions » (*IT*, p. 96) sur son visage et émaner de lui une « force inquiétante » (*IT*, p. 96). Brolin est désormais un être « différent » (*IT*, p. 168) et « tous res[tent] à distance » (*IT*, p. 175) alors qu'il « sembl[e] entouré d'un magnétisme étrange, [tel] un avertissement qui influ[e] sur l'instinct d'autrui » (*IT*, p. 175); une situation qui n'est pas sans rappeler le comportement qu'adopte la majorité des gens lorsqu'ils rencontrent une bête sauvage. De même, quand nous lisons « les yeux de l'ancien profileur s'obscurcir » (*IT*, p. 227) avant que celui-ci ne « plant[e] ses prunelles noires » (*IT*, p. 227) dans celles de ses interlocuteurs, nous pouvons facilement faire le parallèle avec un prédateur qui fixe toute son attention sur sa proie. Qui plus est, ce sont ces mêmes yeux que nous retrouvons dans *Maléfices*, mais les « prunelles du détective privé [sont en plus devenues] aussi tranchantes que le ton de sa voix » (*M*, p. 36), sans compter qu'il irradie dorénavant de lui un « magnétisme sauvage » (*M*, p. 50). D'ailleurs, la transformation qui s'est opérée chez lui saute également aux yeux de ses anciens collègues. Lorsque Meats revoit Brolin, le « comportement félin qu'il décel[e] [...] chez son ami lui fai[t] peur » (*M*, p. 91), puis il réalise que « cet instinct de prédateur, autrefois enfoui et maîtrisé, [est] désormais partie intégrante de [s]a personnalité » (*M*, p. 91). Dans la même veine, O'Donnell craint en cours d'enquête que son ami, qui « veu[t] traquer le chasseur » (*M*, p. 118), ne devienne « comme lui » (*M*, p. 118) : « froid et impassible, déterminé comme il doit l'être au moment où il part

chasser sa proie » (*M*, p. 118-119). En cours d'enquête, à la suite d'un corps à corps entre O'Donnell et la tueuse, la policière admet également à Salhindro être devenue en cours d'altercation « une bête [...] [qui] ne [veut] plus qu'une seule chose[,] pulvériser l'autre » (*M*, p. 354), et Salhindro lui fait alors réaliser que « cette soif de violence » (*M*, p. 354) qu'elle a ressentie, Brolin « vit avec [...] au quotidien » (*M*, p. 355). Il lui explique que leur ami « a appris à vivre avec cette fureur animale à ses côtés, son instinct de prédateur [s'étant] réveillé et a[yant] fait de lui un homme différent » (*M*, p. 355). La transformation du détective renforce donc la présence de l'irrationnel au sein de la trilogie et son effet sur le lecteur.

Comme nous l'avons montré, Chattam établit un fort parallèle entre les tueurs qu'il met en scène et les figures du revenant, du démon monstrueux et de l'araignée géante, à l'aide des indices qu'il disperse au fil des pages, de même que des pratiques des tueurs qu'il décrit. En outre, l'auteur présente ces figures à l'aide des interventions de son narrateur, ainsi que par la présentation de la perspective de différents personnages, victimes et tueurs compris. Bien que ces seuls éléments puissent suffire à susciter, dans l'esprit du lecteur, une forte impression de la présence de ces figures, Chattam les développe encore davantage par les systèmes de croyances étoffés qu'il représente en cours de récit, des croyances qui s'inscrivent autant dans l'imaginaire du lecteur que dans celui des personnages que le romancier dépeint. S'il ne cherche pas à convaincre ses lecteurs de l'existence de ces figures, il les situe dans le prolongement de leurs croyances quotidiennes. Ainsi, Chattam retrace les pourtours de figures qui sont encore associées à certaines peurs dans l'imaginaire de ses lecteurs. Il nous incite à craindre, non pas ces figures, mais ceux qui les incarnent, de même que ce qu'elles représentent métaphoriquement, soit la hantise, la volonté de toute-puissance

et la bestialité. Avant de réfléchir à la signification de la présence des figures de l'irrationnel que développe Chattam dans ses romans, nous étudierons les autres procédés qu'il utilise pour aviver l'angoisse de ses lecteurs.

CHAPITRE 2

L'irrationnel et la poétique de l'angoisse

Tel que nous l'avons vu dans le premier chapitre, Chattam fait un rapprochement entre les tueurs qu'il met en scène et différentes figures de l'irrationnel qui pourraient relever du fantastique. Il repousse également les frontières du roman policier en utilisant des codes associés non seulement au fantastique, mais aussi à l'horreur, et accroît du coup au sein d'une intrigue policière le dialogue déjà reconnu entre les deux derniers genres⁶⁰ de même que le rapport à l'irrationnel qu'il établit en cours de récits. Ce faisant, il amène son lecteur à avoir des réactions qui se rapprochent davantage de celles provoquées par un récit d'horreur (lequel use des mêmes figures que Chattam « emprunte » au fantastique) sans pour autant glisser dans le surnaturel. Dans le présent chapitre, nous montrerons comment l'univers que crée Chattam dans sa trilogie sert d'assise aux figures de l'irrationnel qu'il représente.

I. Construction d'une atmosphère propice à éveiller les peurs

Pour créer un climat propice à l'angoisse, Chattam s'inspire d'un fantastique que Claude Puzin et Louis Vax qualifient respectivement de « moderne⁶¹ » ou d'« intérieur⁶² ». D'après Martine Roberge, ce fantastique « fait appel à un surnaturel plus abstrait, exprimé

⁶⁰ Pour une démonstration des liens unissant fantastique et horreur, consulter Martine Roberge, « Du fantastique à l'horreur », *op. cit.*, p. 63 à 81.

⁶¹ Claude Puzin, *Le fantastique. Textes, commentaires et guides d'analyse*, Paris, Nathan, 1984, p. 8.

⁶² Louis Vax, *Les chefs-d'œuvre de la littérature fantastique*, Paris, Presses universitaires de France, 1979, p. 112.

par une atmosphère mystérieuse⁶³ », et vise à installer le lecteur dans un état d'incertitude susceptible de lui faire considérer toute représentation de l'irrationnel comme plausible.

L'auteur inscrit bien souvent les péripéties dans lesquelles il entraîne ses personnages dans des conditions météorologiques susceptibles de provoquer l'inconfort du lecteur. Comme les trois tomes forment un cycle mis en relief, à même l'histoire, par la succession des saisons, Chattam met à profit les phénomènes atmosphériques les plus représentatifs de chacune d'elle afin de produire l'effet recherché : la pluie pour l'automne, le froid et la neige pour l'hiver ainsi que la chaleur, doublée d'orages, pour la fin du printemps. Dans le premier tome, alors que Meats et Brolin procèdent à l'exhumation du corps de Leland Beaumont, « la pluie tomb[e] furieusement sur le cimetière » (*AM*, p. 372), ce qui contribue à empirer la nature déjà sinistre de la scène. De façon similaire, O'Donnel se retrouve « frigorifiée par la langue soufflante du blizzard naissant » (*IT*, p.485-486) au moment où elle s'apprête, sans le savoir, à faire face à la tête du réseau de meurtriers sur lequel elle enquête dans *In tenebris*, tandis que dans *Maléfices*, la « chaleur moite et pesante » (*M*, p. 141) qui sévit à Portland cède place au « tonnerre » (*M*, p. 154) puis à un « orage » (*M*, p. 154), incitant O'Donnel à se réfugier dans une base militaire désaffectée, une décision qui lui vaut à sa sortie une première altercation avec le présumé meurtrier, et ce au beau milieu d'une « brume [...] cauchemardesque » (*M*, p. 188).

Dans chacun des trois tomes, Chattam fait également bon usage du vent pour susciter l'appréhension de ses lecteurs. Qu'il « s'écras[e] violemment sur [une] vitre comme pour [...] hurler une énigmatique menace » (*AM*, p. 165), prenne la forme d'un « souffle glacial » (*IT*, p. 153) ou « appar[aisse] d'un coup » (*M*, p. 171) sans crier gare, sa présence n'indique

⁶³ Martine Roberge, *op. cit.*, p. 74.

jamais rien qui vaille. Par moment, il laisse pressentir le tumulte intérieur des enquêteurs « malmenés par ce souffle agressif » (*AM*, p. 286) alors qu'ils déambulent dans les rues dans l'espoir de trouver réponse à leurs interrogations; à d'autres, il annonce un danger imminent comme lorsque le « chaos » (*IT*, p. 182), rien de moins, « bat [aux] fenêtre[s] [d'une église], carillonnant de ses souffles multiples » (*IT*, p. 182).

Dans la même veine, le romancier met aussi à profit l'obscurité pour renforcer le caractère inquiétant de plusieurs scènes. Lorsque l'action se situe à l'extérieur, il fait souvent nuit, « la nuit pouv[ant] accentuer les failles, transformer les inquiétudes et les amertumes du jour en peurs et en peines véritables » (*M*, p. 30). Par exemple, l'exhumation a lieu une fois le soleil couché (*AM*, p. 363), tout comme la visite de Brolin à la Cour des Miracles (*IT*, p. 475) et l'entrée par effraction de la tueuse, dans *Maléfices*, chez le détective privé même (*M*, p. 342). Parallèlement, quand Chattam décrit les lieux que doivent explorer ses protagonistes en cours d'enquête, il s'agit la plupart du temps d'endroits qui, s'ils ne baignent pas dans la plus « oppressante obscurité » (*M*, p. 287), ne sont que faiblement éclairés. Dans ces circonstances, il arrive que l'unique « rayonnement [d'une] lampe torche ouvr[e] une brèche » (*AM*, p. 100) dans la noirceur environnante, qu'« [u]n mince filet de soleil s'immisça[nt] entre deux pierres » (*AM*, p. 102) lève à lui seul le voile sur l'horreur d'une scène de crime ou encore qu'une « torchère [doive être utilisée] pour percer l'épaisseur des ténèbres » (*IT*, p. 496). En outre, les tueurs que Chattam met en scène exploitent aussi l'obscurité à l'occasion, « le prédateur qui traque sa proie en terrain connu a[yant] l'avantage[, d]'autant plus lorsque cette dernière est aveugle » (*M*, p. 599). Ils n'hésitent pas à plonger leurs victimes « dans le noir » (*IT*, p. 568) jusqu'à ce que celles-ci « ne le support[ent] plus » (*IT*, p. 568).

Certains lieux que dépeint Chattam, d'autant plus lorsqu'ils sont visités à la nuit tombée, intimident par leur isolement et leur caractère imposant, comme s'ils se trouvaient en saillie du reste du monde. Nous pensons, par exemple, au manoir Desaux que Juliette visite pour consulter la bibliothèque privée d'un richissime Français en vue de dénicher des informations sur la sorcellerie. Cette résidence, que l'« on aurait dite tout droit sortie du Cornwall ou du Connemara » (*AM*, p. 298) donne à Juliette « l'impression d'être dans un mauvais film d'horreur » (*AM*, p. 298) alors que le manoir « ressemble à une église horizontale » (*AM*, p. 298) « [t]out en néogothique, avec d'interminables cheminées de pierre, ses étroites fenêtres et ses pinacles dressés vers le ciel comme des clochetons aiguisés par les éclairs » (*AM*, p. 298). Il en va de même pour la villa Litchfield, où O'Donnell retrouve son partenaire au chevet de la première victime scalpée, une villa qui, « de nuit, [prend] les apparences d'un castel lugubre » (*IT*, p. 32) avec :

[s]es tours à coiffe blanche [qui] se hiss[ent] par-dessus le paysage forestier [et] veill[e]nt scrupuleusement sur les deux cent dix hectares du domaine [formant] une tache démesurée au milieu des immeubles de Brooklyn (*IT*, p. 32).

Enfin, Chattam décrit le Lodge de Multnomah Falls — « un vieux manoir presque centenaire construit en renforcement de la route » (*M*, p. 255) non loin duquel est retrouvé un deuxième cocon de soie géant — comme l'« [u]nique poche de vie humaine sur plusieurs kilomètres » (*M*, p. 255) avant de renchérir en précisant que « [l]es lecteurs de Tolkien comparent facilement cet endroit à Fondcombe » (*M*, p. 255).

Sous la plume de l'auteur, les protagonistes explorent, pour les besoins de leurs enquêtes, des bâtiments étranges ou encore à l'abandon qui inquiètent par leur singularité ou leur décrépitude. Il peut s'agir d'une « maison presque vide, avec le strict minimum[,] sans vie, sans personnalité » (*AM*, p. 163) au point d'en être « anormal[e] » (*AM*, p. 163) ou d'une

demeure « un peu à l'écart des autres, au fond d'une impasse, une bâtisse étroite avec [...] des barreaux à toutes les fenêtres et des barbelés sur le toit » (*IT*, p. 243), accompagnée d'« un vieux hangar en partie effondré [dont] l'un [des] murs [est] couvert d'inscriptions et de dessins obscènes » (*IT*, p. 243). Dans d'autres cas, les enquêteurs pénètrent dans un « bâtiment désaffecté qui [correspond] à l'adresse présumée d'un suspect » (*IT*, p. 69); un immeuble dont « toutes les fenêtres [sont] recouvertes de bâches en plastique ou de planche en bois [et] qu'apparemment plus personne [n'] occup[e] depuis plusieurs semaines » (*IT*, p. 67); dans « un vieil entrepôt délabré [au cœur d'un quartier] désolé » (*IT*, p. 322) reconnu pour avoir été « le cimetière de la Mafia [où] bon nombre de gêneurs [ont eu] les pieds lestés de béton pour nourrir les poissons du canal » (*IT*, p. 322); ou encore dans un « bâtiment caché dans la forêt » (*M*, p. 65), qui se révèle être une « base militaire n'apparaiss[ant même] pas sur les cartes » (*M*, p. 148), ce qui n'augure évidemment jamais rien de bon.

Une grande importance est aussi accordée à certains lieux qui ont pour principale caractéristique d'être liés à la mort. À ce chapitre, Chattam décrit largement l'institut médico-légal où se déroulent les autopsies dans les premier et troisième tomes :

L'institut médico-légal de Portland se dress[e] un peu à l'écart du centre-ville, c'[est] un long bâtiment de brique rouge avec de hautes fenêtres noires par où apparaiss[ent] de rares silhouettes fugitives. [L]e personnel [a] pour habitude de passer par-derrière, par la cour intérieure et le sous-sol, cette même voie qu'emprunt[ent] les corps lorsqu'ils arriv[ent] pour être ouverts. (*AM*, p. 91)

À l'intérieur, « les petits plafonniers blancs [diffusent] une lumière blafarde » (*AM*, p. 133), « l'endroit est propre, mais il y règn[e] une atmosphère étouffante, une atmosphère de... oui, de *mort* » (*AM*, p. 133, l'italique est de l'auteur). La pièce qu'il faut traverser pour emprunter « l'escalier sombre descend[ant] en s'enroulant vers les profondeurs de la morgue » (*M*, p. 155) sert à la stérilisation du matériel :

Des lames de toutes tailles brill[ent] sur leurs plateaux, capturant la lumière, le tranchant si fin et parfait qu'on [peut] s'imaginer qu'il siffl[e] au moindre déplacement dans l'air. La salle [a] des dents d'aciers, accrochées aux murs, disposées sur les tables, dissimulées derrière des plaques de verre; si on [enfermait] quelqu'un dedans en le privant d'apesanteur pendant une heure, il n'en [ressortirait] à coup sûr qu'une purée sanguinolente (*M*, p. 155).

En résumé, « l'endroit fai[t] peur » (*M*, p. 155). De manière similaire, Chattam dépeint avec tout autant de détails la boucherie que Brolin visite en cours d'enquête dans le deuxième tome. Pour s'y rendre, le privé doit d'abord « enjamb[er] les tas de glace qui couvr[ent] la chaussée, glace qui n'a rien à voir avec le climat, et dont la teinte rosée par endroits laiss[e] imaginer le pire » (*IT*, p. 205) puis « pénétr[er] dans un étroit corridor aux parois constituées de plaques de métal et au plafond anormalement bas [...] dont l'unique éclairage consiste en une succession d'ampoules nues » (*IT*, p. 206) avant de finalement « rejoind[re] une salle plus haute, où des dizaines de pièces de viande pend[ent] à des crochets. Là non plus, pas la moindre fenêtre » (*IT*, p. 206). À la vue de :

cet espace immense, [du] nombre de machines à découper, [des] rigoles dans le sol [qui] form[ent] un véritable labyrinthe et [de] toutes ces tables assombries par le sang, [...] le goût de la viande, dont [Brolin est] pourtant amateur, lui passe pour longtemps (*M*, p. 207).

Il peut évidemment en être de même pour le lecteur qui lit la scène.

Comme nous l'avons constaté, non seulement les lieux, mais aussi les objets qu'ils contiennent, peuvent servir à maintenir la tension du lecteur. De fait, « scalpel » (*M*, p. 16) et « crochet de boucher » (*AM*, p. 465), « crânes » (*IT*, p. 240) et « squelettes » (*IT*, p. 364) constituent facilement matière à inquiétude, mais il existe également, comme le signalait Freud, une « sorte [d']effrayant [qui] se rattache aux choses [...] familières⁶⁴ ». Il s'agit alors d'objets du quotidien qui, dans un contexte d'étrangeté, deviennent aussi source d'angoisse. C'est le cas notamment des « fers à repasser » (*AM*, p. 64) qui, dans les mains de Leland

⁶⁴ Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté (das unheimliche) », *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », n° 243, 1971 [1933]. Aussi en ligne <http://dx.doi.org/doi:10.1522/030149457>, document consulté le 25 mars 2015.

Beaumont, alors qu'ils « fum[ent] abondamment » (*AM*, p. 64), acquièrent une nouvelle utilité puisque le Bourreau s'en sert « pour cautériser » (*AM*, p. 64) les mutilations qu'il inflige à ses victimes. De même, la « machine à laver » (*M*, p. 201) dans la cave de la Chose ne sert plus « depuis qu'un chien y [a] séjourné » (*M*, p. 201), [l]'état dans lequel est ressorti le chien dépass[ant même] ce qu[e la tueuse] avait imaginé » (*M*, p. 201).

Chattam rend l'atmosphère qu'il crée plus prenante encore pour son lecteur grâce à la description qu'il fait des sensations de ses personnages. Les passages faisant appel à l'odorat des lecteurs, que le romancier dissémine au fil de ses récits, contribuent ainsi tout aussi largement à créer un sentiment d'inconfort quant aux lieux explorés. Il peut s'agir d'émanations « d'excréments et d'urine » (*IT*, p. 549), de l'odeur « étouffante d'antiseptique » (*AM*, p. 92), d'« un mélange d'encens, de désodorisant chimique et de cadavre en décomposition » (*IT*, p. 79) ou encore d'« un relent aigre de viande froide » (*M*, p. 15). La plupart du temps, les odeurs perçues évoquent la souillure ou la mort, ce qui accentue encore davantage la lourdeur de l'atmosphère créée au sein des romans. Chattam traite également en cours de narration des bruits et des sons qu'entendent ses personnages, lesquels peuvent être issus de l'environnement qui les entoure. Il peut alors être question du « grondement d'une pompe [qui] résonn[e] » (*AM*, p. 250) au moment où les personnages s'y attendent le moins, de « grincement[s] » (*M*, p. 288) dont la provenance demeure incertaine ou « de[] cliquetis de chaîne » (*IT*, p. 377) qui laissent présager le pire. Il arrive aussi que les sons et les bruits dépeints soient, de surcroît, d'origine humaine. Dans ce cas, le lecteur peut être confronté autant aux « gémissements » (*IT*, p. 258) qu'aux « hurlements » (*M*, p. 476) des victimes, de même qu'à la voix « atone » (*AM*, p. 477), « asexuée et froide » (*AM*, p. 487), voire « parfaitement calme » (*AM*, p. 487) du meurtrier, sans oublier son rire : « un

cri saccadé de démence » (*IT*, p. 566). Cette atmosphère amplifie l'effet produit par l'évocation des figures du revenant, du démon monstrueux et de l'araignée géante.

Tout au long de sa trilogie, Chattam s'appuie sur une symbolique déjà existante et dépeint des endroits qui, dans l'imaginaire collectif, sont reconnus comme porteurs de surnaturel. À ce chapitre, pensons d'abord aux entrailles de la Terre, lieu général où plusieurs péripéties prennent place. « [T]outes les formes religieuses situent l'enfer dans le monde souterrain⁶⁵ », ce qui, d'après Jean-Pierre Bayard, « ne peut que représenter l'état intérieur de l'homme, la terre [étant] l'état humain corporel⁶⁶ ». Partant de ce principe, nous remarquons que l'auteur met justement en scène, sous la surface terrestre de Portland et de New York, un enfer qui reflète tout ce qu'il peut y avoir de négatif chez l'homme. Le séjour de Brolin à la Cour des Miracles dans *In tenebris* peut par exemple sembler similaire à la descente que fait Dante aux enfers dans la *Divine Comédie*, dont s'inspirent d'ailleurs les tueurs mis en scène dans le tome précédent, *L'âme du mal*. Un premier escalier le mène à une pièce où des « femmes nues exhib[ent] leur intimité au travers de chorégraphies lascives » (*IT*, p. 478) puis à une deuxième salle où « cinq [personnes sont] suspendu[e]s au plafond par leurs anneaux, des chaînes pourvues de crochets agripp[ant] les piercings, tirant affreusement sur la peau [avec la] foule qui s'écri[e] à tout va sous cette apesanteur de souffrance » (*IT*, p. 479). À chaque « palier franchi, il y [a] un nouvel escalier » (*IT*, p. 479). Combats de chiens, combats d'hommes (*IT*, p. 483), « formes humaines couvertes de sacs plastiques ou de sacs-poubelles fétides » (*IT*, p. 498), puis « [u]ne autre volée de marches » (*IT*, p. 498) vers plus effarant encore. Cercle par cercle, strate par strate, Brolin devient en cours de route témoin de comportements humains de plus en plus abjects. Nous retrouvons cette même

⁶⁵ Jean-Pierre Bayard, *La symbolique du monde souterrain*, Paris, Payot, 1973, p. 5.

⁶⁶ *Ibid.*

représentation de l'enfer, et de la nature profondément vicieuse de l'homme, dans les cavités terreuses, sous-sols et mines où sont séquestrées les victimes – comme la cave où la Chose, par exemple, liquéfie ses proies (*M*, p. 471 et 476). Sous la surface se cache donc toute la perversité humaine.

Chattam reprend aussi dans ses trois tomes le motif de la forêt, lequel est omniprésent dans la littérature d'hier à aujourd'hui et pour cause :

It is not only in the modern imagination that forests cast their shadow of primeval antiquity; from the beginning they appeared to our ancestors as archaic, as antecedent to the human world. We gather from mythology that their vast and somber wilderness was there before, like a precondition or matrix of civilization, or that [...] the forests were *first*⁶⁷.

Si la forêt, dans la majorité des contes qui nous reviennent en mémoire, est un lieu profondément mystérieux où d'étranges phénomènes magiques surviennent, chez Chattam, elle devient l'endroit par excellence de la découverte des pires atrocités dont est capable l'humanité. Les victimes du Bourreau de Portland sont noyées dans « un petit étang au milieu des bois » (*AM*, p. 58) tandis que le cadavre d'une jeune femme victime de l'organisation cannibale (mais jugée impure à leur consommation) est retrouvé dans un parc « hérissé de chêne et de hickorys desséchés par l'hiver » (*IT*, p. 191). Dans *Maléfices*, la Chose se fait quant à elle pour point d'honneur de laisser ses cocons au macabre contenu « dans les forêts du mont Hood » (*M*, p. 90). La ville elle-même est considérée comme une « jungle urbaine » (*AM*, p. 26), une forêt de béton sans cesse négligée et défigurée par les créatures qui y habitent, mais aussi une forêt humaine qui abrite bon nombre de bêtes de la pire espèce. Depuis la malédiction de Babel, la ville est porteuse d'une sorte de « fatalité

⁶⁷ Robert Pogue Harrison, *Forests*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992, p. 1.

« Ce n'est pas seulement dans l'imagination moderne que les forêts jettent leur ombre d'antiquité primitive, depuis le début elles paraissent archaïques à nos ancêtres, semblant avoir précédé le monde humain. Nous héritons de la mythologie l'idée que cette vaste et sombre étendue était là "avant", comme une condition préalable ou une base de la civilisation, ou que [...] les forêts étaient là les premières. » (Nous traduisons.)

destructrice⁶⁸ », et c'est exactement ce que Chattam nous montre dans *In tenebris* et *Maléfices* à mesure que la ville de New York est grugée de l'intérieur par le vice et que celle de Portland est assaillie par une infestation d'araignées. Tout ce que la ville renferme se détériore, se flétrit. « [L]a ville est ressentie comme néfaste [et elle] représente toutes les tares de la civilisation⁶⁹. »

Enfin, Chattam accorde au sein de sa trilogie une place particulière au motif du labyrinthe, issu de la mythologie grecque. Bien qu'il ne soit qu'indirectement évoqué dans le premier tome par le rituel des tueurs qui s'inspirent du parcours de Dante en enfer dans la *Divine Comédie* – un enfer qui prend justement la forme d'un labyrinthe⁷⁰ –, il est clairement dépeint dans *In tenebris* lorsque Brolin cherche à rejoindre la Cour des Miracles. Le privé et son guide traversent alors « une succession de coudes et de carrefours » (*IT*, p. 497), « mont[ent] et descend[ent] plusieurs escaliers » (*IT*, p. 497) puis « évolu[ent] à droite, à gauche, en bas et en haut pendant ce que Brolin pense être une demi-heure » (*IT*, p. 499). À une moins grande échelle, et de façon plus atypique, nous retrouvons aussi le motif dans *Maléfices* alors que Brolin se fraie un chemin dans un appartement où les « cartons s'entass[ant] partout, formant des canyons entre les meubles » (*M*, p. 173), le « labyrinthe » (*M*, p. 173) ainsi constitué étant cette fois représentatif de la psychologie dérangée de celui qui l'a créé. Par le réaménagement de son appartement, le suspect que cherche Brolin « a fait en sorte que tout [...] soit complexe, avec une circulation difficile, dissimulant le lit » (*M*, p. 173). Le privé y lit un « désir de se protéger, et de perdre l'autre » (*M*, p. 174) et

⁶⁸ Camille Dumoulié, « La ville maudite dans le roman du XX^e siècle : mythe ou fantôme? », Pierre Brunel (dir.), *Mythes et littérature*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1994, p. 111.

⁶⁹ Brigitte Robbe, « Aux frontières de la normalité », Jean-Bruno Renard (dir.), *L'imaginaire de l'effroyable : monstres, crimes et catastrophes*, Montpellier, Les cahiers de l'IRSA, n^o 3, 1999, p. 153.

⁷⁰ À ce sujet, voir Charles Doyen, « L'image du labyrinthe dans l'*Enfer* de Dante », *Folia Electronica Classica* [en ligne], Louvain-la-Neuve, Université de Louvain, n^o 7, janvier-juin 2004, <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FE/07/Labyrinthe.html#labyrinthe>, document consulté le 30 mars 2015.

soupçonne avoir affaire à « [u]n homme déconstruit [qui] tue [p]our se retrouver, ou se refaire, autrement » (*M*, p. 174). Si le labyrinthe « est ordinairement regardé comme un symbole initiatique des pérégrinations de l'âme en quête de la Grâce ou du Salut, des épreuves qu'il lui faut tour à tour traverser [et] des étapes qu'elle doit franchir dans un ordre immuable⁷¹ », il introduit plutôt Brolin au versant inverse, soit à tous les dédales que l'être humain a pu connaître pour en arriver aussi bas, aux chemins tortueux qu'a suivi la pensée des tueurs pour qu'ils finissent par adopter des comportements aussi abjects.

Au-delà de la symbolique même de certains lieux donnés, la manière dont l'auteur traite des endroits qu'il dépeint concourt à l'inconfort que suscitent ces derniers, et ce par maints recours à la comparaison. Les tombes d'un cimetière deviennent des « sépultures [qui] sourd[ent] de la terre comme des doigts rachitiques, tendus vers les cieux avec tristesse » (*AM*, p. 369), un « couloir en pierre humide [ressemble] désagréablement à une oubliette moyenâgeuse » (*IT*, p. 514) et des collines se transforment en une « longue colonie de félins endormis, le poil hérissé, [avec] la tête dissimulée sous [l]es lacs placides » (*M*, p. 23).

Un œil averti peut finalement remarquer en cours de lecture que l'auteur donne fréquemment dans la personnification. Si ce n'est pas une « tempête qui s[e] gonfl[e] d'orgueil pour cracher toute sa colère » (*IT*, p. 182), ou les « carcasses de véhicules en tout genre [qui] gémissent[,] expirant un immense râle funeste » (*AM*, p. 198), c'est le « feu [qui] pren[d] possession des lieux[tandis que l]es flammes s'intensifient et[, de] leurs doigts griffus[,] agripp[ent] les bouteilles de gaz » (*M*, p. 565). En de nombreuses circonstances, et il s'agit sans contredit du cas de personnification le plus éloquent, la « mort [s'anime et]

⁷¹ Roger Caillois, « Les thèmes fondamentaux de J. L. Borges », *Les cahiers de l'Herne*, Paris, L'Herne, 1981, p. 186.

rôd[e] alentour » (*IT*, p. 181). À certaines occasions, elle « caresse [la] peau » (*AM*, p. 138) des protagonistes, à d'autres, elle « exhib[e] ses dents blêmes et ses orbites creuses. [Elle est] partout, surgissant à n'en plus finir par vagues insurmontables » (*IT*, p. 353). À tous les points de vue, la mort ne fait pas qu'« habit[er] » (*M*, p. 571) les récits de Chattam, elle y règne en maître et son omniprésence augmente d'un cran l'inconfort du lecteur, l'atmosphère ainsi créée le rendant d'autant plus sensible à l'irrationnel environnant.

II. Peurs communes, sévices et visions d'horreur

Par la personnification, pensons notamment aux « ténèbres [qui] fond[ent] goulûment » (*IT*, p. 569) sur les protagonistes, mais aussi par le simple contenu narratif de ses récits, Chattam fait référence à maintes peurs largement répandues pour consolider le climat de tension dans lequel il plonge ses lecteurs. Outre la peur de l'obscurité et du noir (achluophobie) que nous venons tout juste de mettre en relief, nous avons pu recenser chez l'auteur l'utilisation d'éléments propres à vingt-trois peurs pouvant devenir phobiques⁷², lesquelles constituent une grande composante d'irrationnel. De fait, elles peuvent non seulement faire vaciller la raison de ceux qu'elles rongent, mais motivent bien souvent également l'émergence de croyances qui y sont associées. L'omniprésence des araignées dans le dernier tome de la trilogie, « [a]vec leurs pattes velues, leurs corps flasques et leurs mandibules » (*M*, p. 182) en est sans doute l'exemple le plus probant puisque la trame narrative s'appuie dans ce cas précis très clairement sur l'arachnophobie. Alors que la tueuse

⁷² Pour plus de précisions sur les peurs et les phobies, consulter Christophe André, *Psychologie de la peur : craintes, angoisses et phobies*, Paris, Odile Jacob, coll. « Poches Odile Jacob », 2005, 368 p.

Voici la liste exhaustive des peurs phobiques recensées : la peur de la noyade, de l'obscurité, des aiguilles et des objets pointus, de la douleur, de l'avion, de l'eau, des espaces confinés, des forêts, des cadavres, des hôpitaux, des fantômes, du feu, des monstres, de la mort, des vers, des araignées, des insectes, du contact ou de la vue du sang, des tombes ou d'être enterré vivant, d'étouffer, et enfin d'être touché.

dissémine ses protégées un peu partout pour semer la terreur dans la population, elle atteint facilement son but à mesure que « la panique se généralis[e] vite à toute la ville de Portland et ses environs » (*M*, p. 627), causant chemin faisant de multiples traumatismes. La peur des petites araignées est par ailleurs exacerbée, chez le lecteur, par l'éventualité qu'un spécimen géant ait fait son apparition.

Chattam se garde bien d'exploiter à l'extrême une seule et même peur dans ses récits de sorte que, par le large éventail des peurs représentées, chaque lecteur est amené à trouver en cours de route son lot de frissons. À ce chapitre, voyons la manière dont quelques-unes d'entre elles sont articulées. D'abord, Chattam présente des victimes qui, d'après les autopsies menées, peuvent être « mortes noyées » (*IT*, p. 98) ou encore avoir été retrouvées avec « des sangsues dans les voies aériennes » (*AM*, p. 38) qui « ont grossi de plus en plus et [les] ont empêché[s] de respirer jusqu'à la suffocation » (*AM*, p. 39). En outre, la peur d'un autre élément, le feu, est aussi largement représentée dans le dernier tome. D'une part, le lecteur fait face aux effets destructeurs de celui-ci alors qu'O'Donnell, bien au fait du « grondement de feu [qui] rempli[t] la maison » (*M*, p. 574) où elle est, doit trouver un moyen de « fu[ir] le monstre qui se jet[te] avidement sur la moindre parcelle de vie pour la consumer » (*M*, p. 575). D'autre part, le lecteur est aussi confronté au comportement dérangé d'un suspect pyromane qui, « nu devant les flammes [avec] le sexe tout gonflé » (*M*, p. 319), prend plaisir à se jeter « au travers du feu [et à] hum[er] ses avant-bras [qui] sent[ent] le poils brûlé » (*M*, p. 319) jusqu'à ce qu'« en se déhanchant dans la chaleur étouffante de l'incendie [...], au comble de l'excitation, [il en vienne par] de longs traits laiteux [à] féconder les créatures ondulantes de ses fantasmes brûlants » (*M*, p. 320). Par ailleurs, le confinement d'une des victimes dans une « pièce ne fais[ant] pas plus de trois mètres sur quatre » (*AM*,

p. 44) et n'ayant « ni porte ni fenêtre » (*AM*, p. 46) éveille quant à lui sans contredit la peur des espaces confinés qui, si poussée à l'extrême, devient claustrophobie. Certains personnages, par les comportements qu'ils adoptent, peuvent également personnifier une peur donnée. C'est le cas par exemple d'un fonctionnaire qui, lors d'une autopsie, ne peut s'empêcher de « recul[er] en voyant le médecin prendre un bistouri à lame longue » (*AM*, p. 140) – ce qui témoigne de sa peur des objets pointus (achmophobie) – puis d'émettre un « cri étouffé » (*AM*, p. 143) à la vue « du sang » (*AM*, p. 143), une manifestation d'hématophobie. Enfin, les différents lieux que visitent les protagonistes, qu'il s'agisse du « territoire sauvage de Mont Hood National Forest » (*M*, p. 23) ou du Shriners Hospital « [a]vec ses fenêtres sans fond et ses murs nauséux » (*AM*, p. 280) sont en eux-mêmes représentatifs de la peur que peuvent susciter chez certains forêts et hôpitaux (hylophobie et nosocomephobie). Qu'elles soient prises individuellement ou qu'elles s'additionnent, ces peurs font écho à bon nombre de celles qui habitent le lecteur et avivent son anxiété tout en le rendant plus sensible à la propre irrationalité de son ressenti sans que l'inconfort se dissipe pour autant.

Par l'intervention « active » de la mort au moyen de la personnification, Chattam attise aussi la peur de tout individu envers celle-ci, la mort étant l'« une des phobies les plus profondément ancrées en l'homme⁷³ ». Cela dit, l'auteur va plus loin dans le traitement de cette thématique tant crainte par le commun des mortels. D'abord, il dépouille la mort de toute idéalisation en soulignant, par le biais du narrateur, la nécessité « que quelqu'un passe [...] pour remettre le corps dans une attitude un peu plus digne » (*AM*, p. 95), faute de quoi le défunt demeurera « fixé pour toujours par la mort dans l'aspect grotesque que celle-ci [a]

⁷³ Céline Mazel, « La torture », Jean-Bruno Renard (dir.), *L'imaginaire de l'effroyable : monstres, crimes et catastrophes*, op. cit., p. 33.

donn[é] à [son] corps » (*AM*, p. 95). Il s'attarde ensuite à décrire les circonstances pour le moins désolantes dans lesquelles elle peut survenir, l'un des personnages se refusant à finir « dans un hôpital. À gueuler comme tout le monde, à pisser le sang, en sentant la panique monter alors qu'[il] perçoi[t] [s]a mort imminente. Entouré de gens dévoués certes, mais [...] pour qui [s]a mort ne sera qu'une de plus dans le Grand Anonymat » (*AM*, p. 281). Ce faisant, Chattam confronte son lecteur à l'inquiétante éventualité de sa propre mort et le laisse du même coup avec le souci des conditions dans lesquelles celle-ci aura lieu et du soin avec lequel on voudra bien traiter sa dépouille. L'auteur souligne en outre la précarité de la vie lorsqu'en prologue du deuxième tome, il met en scène une autre peur commune : un écrasement d'avion où « trois cent douze passagers et membres d'équipage [meurent] sans un témoin » (*IT*, p. 15). Si cet extrait peut rappeler au lecteur que rien n'est acquis, il le met aussi devant le fait que la mort est, somme toute, vécue dans l'isolement. Ainsi donc, soit nous mourons seul et dans l'anonymat, soit nous mourons entourés de nos proches, mais toujours un peu plus « éloignés » d'eux à mesure que nous nous rapprochons de notre mort et les laissons derrière.

Pour accroître l'atmosphère anxiogène de ses romans et réduire la capacité du lecteur à rationaliser, Chattam consolide également l'empathie de ce dernier à l'égard des victimes en décrivant les grandes souffrances auxquelles elles ont été soumises. Dans *L'âme du mal*, Brolin remarque, à la découverte du corps d'une victime, « [l]e manche d'un couteau dépass[ant] de son intimité » (*AM*, p. 102) et, à celle d'une autre, les « larmes de sang [qui ont] coulé de ses mamelons tranchés » (*AM*, p. 252). Dans *In tenebris*, l'une des victimes, bien qu'elle ait réussi à s'enfuir, est retrouvée « la boîte crânienne [ouverte,] son précieux trésor palpitant de vie dans l'air sec de la pièce » (*IT*, p. 35) où les policiers l'ont escortée

alors que « [d]’épaisses croûtes [de sang] couvr[ent] la surface où [devraient] se trouver [s]es cheveux » (*IT*, p. 35). Une autre victime connaît une fin particulièrement horrible. Lorsque les enquêteurs découvrent sa dépouille, le coroner indique qu’« [o]n lui a [non seulement] arraché les ongles[,] probablement avec une pince » (*IT*, p. 195), mais aussi « brûlé les parties génitales, le pubis a[yant] fondu et l’anus suint[ant] encore légèrement » (*IT*, p. 195). Aux dires du même agent, « [e]lle a été *très violemment* torturée » (*IT*, p. 220, l’italique est de l’auteur), au point que « la petite a eu tellement mal qu’elle s’en est bouffé l’intérieur, une hémorragie de stress[,] [et] s’est mordu la langue à onze reprises » (*IT*, p. 220). Dans *Maléfices* cette fois, le lecteur est témoin des sévices que fait subir la Chose à l’une de ses victimes alors que cette dernière « ouvr[e] les yeux, [...] attachée aux quatre pieds de la table, les bras écartés, tout comme les cuisses » (*M*, p. 475) :

Elle déglutit en grimaçant, sa gorge [est] en feu. Et l’instrument froid qui [est] en elle lui fai[t] mal. Elle [a] l’impression qu’elle saign[e], que les parois de son intimité [se sont] déchirées quelque part. [...] Elle [est] déjà revenue à elle plusieurs fois. À chaque fois persuadée que le cauchemar [est] fini. Qu’elle [est] chez elle. Elle se [met] à hurler lorsqu’elle sen[t] des doigts palper son sexe sensible. La Chose enfon[ce] encore plus l’écarteur sous les cris déchirants de Dianne. Puis elle enfil[e] un gant à sa main droite et saisit la longue mèche rougeoyante. Elle [la rentre] en Dianne, la pointe en fusion ouvr[ant] les chairs comme des rideaux qui se déchirent sans peine. Et elle recommenc[e], par l’anus, pour se tracer un chemin le plus loin possible dans l’abdomen. [U]ne agonie à rendre fou. (*M*, p. 475)

À la lecture de ces différents extraits, le lecteur se retrouve devant des êtres au comble de la douleur en raison des sévices que leur font subir les tueurs, ou encore devant des victimes qui ont souffert le martyre avant de rendre l’âme. Si la mise en scène de telles mutilations peut l’amener à craindre d’être lui-même un jour victime de tortures semblables, elle le déstabilise aussi en le rendant bien malgré lui voyeur de « pratiques » que son regard critique ne peut que condamner. Ce faisant, le lecteur devient indirectement complice des tueurs, d’où son malaise croissant, d’autant plus qu’il se sait impuissant puisqu’il ne peut en aucun cas intervenir dans l’histoire en cours autrement qu’en en cessant la lecture, ce qu’il ne fait évidemment pas en raison de son désir de connaître malgré tout la suite. Cette tension que vit

ainsi le lecteur par rapport à son propre positionnement dans son expérience de lecture est également susceptible d'intensifier chez lui les effets de l'angoisse ressentie.

Au-delà des mutilations et des sévices dépeints, Chattam donne à l'occasion dans l'horreur implicite par la suggestion, ce qui contribue tout autant à maintenir le lecteur sur le qui-vive. C'est le cas, par exemple, dans le troisième tome lorsque « [d]es hurlements que nul n[e peut] penser humains mont[ent] du sous-sol » (*M*, p. 476) où la Chose se trouve. Chattam conclut ainsi son chapitre en laissant à son lecteur tout le loisir et le soin de s'imaginer la suite des atrocités que la tueuse fait subir à sa victime. En outre, l'auteur a recours à l'horreur explicite à maintes reprises au fil de ses écrits, marquant du même coup sa filiation avec Stephen King dont il indique s'être grandement inspiré⁷⁴. Si King a établi d'après sa propre expérience qu'« il existe trois niveaux distincts dans la littérature horrifique[, soit] la terreur, l'horrible et la révolusion⁷⁵ », nous sommes d'avis que la plume de Chattam trempe dans les trois registres. De fait, Chattam atteint d'abord et avant tout « son lecteur au plus profond de lui-même [et] parvient à lui inspirer la peur⁷⁶ » – ce qui correspond au niveau le plus accompli que King définit comme étant la terreur – en ravivant en lui, nous l'avons vu, maintes peurs « ancestrales », enfantines et communes (qu'elles soient en rapport aux figures mythiques ou aux phobies). Comme l'auteur ne peut compter sur ce seul registre pour maintenir une tension constante dans l'esprit de son lecteur, il donne également dans l'horrible en cherchant à choquer ce dernier par les sévices et mutilations que font subir les tueurs à leurs victimes. Enfin, Chattam réussit à toucher une autre corde

⁷⁴ Anonyme, « Interview de Maxime Chattam », *Kopines* [en ligne], <http://www.kopines.com/le-mag/tous-les-dossiers-c233/interview-de-maxime-chattam-part-2-p798/#.VTztRpV0yWg>, page consultée le 15 avril 2015.

⁷⁵ Stephen King, *Danse macabre*, New York, Berkley Boods, 1982, p. 37. Traduit par Luc Pomerleau et Guy Sirois, « L'horreur anglo-saxonne ou *excuse me, but your slime is dripping in my tea...* », *Solaris*, n° 81, automne 1988, p. 44.

⁷⁶ *Ibid.*

sensible du lecteur en le confrontant à « la description d'événements dégoûtants et répugnants⁷⁷ » qui inspirent alors sa révolusion. Pour ce faire, l'auteur décrit le spectacle devant lequel Brolin se trouve à la découverte de différents cadavres. Dans l'un des cas qui a tout pour donner la nausée, il s'agit d'une :

jeune femme qui g[ît] dans [une] nuée d'insectes la dévorant par l'intérieur [et qui] n'[a] plus d'avant-bras. Tranchés au niveau des coudes. Mais pire encore, son front n'[est] plus qu'un amas de chairs visqueuses, comme s'il avait été baigné dans de l'acide (*AM*, p. 102).

Dans une autre scène, le corps retrouvé est celui d'une amie de l'héroïne du premier tome, Juliette, ce qui confronte par la même occasion le lecteur, qui peut faire le parallèle entre sa propre expérience et celles des personnages principaux, à l'éventualité que quelque chose d'aussi dégoûtant puisse arriver à un être qui lui est cher :

Camelia [est] allongée sur le dos, les bras crispés et la peau brûlée des mollets jusqu'à la poitrine. Ses cuisses ressembl[ent] à de la viande laissée trop longtemps dans le four. Sa peau s'[est] décollée en lamelles noircies, cassantes comme les tours d'un château de sable sec. (*AM*, p. 416)

Enfin, Chattam va même jusqu'à concevoir et à exploiter l'idée qu'un des tueurs qu'il met en scène se serve de ses proies pour construire ce qu'il baptise le « caveau des âmes » (*IT*, p. 572), soit une pièce formant un véritable « patchwork d'êtres humains » (*IT*, p. 569) :

Des hommes, des femmes, des enfants. Ils [sont] tous là, ou presque. Les murs [sont] recouverts de la peau de leur visage, les robes fragiles de leur esprit se chevauch[ent] les unes les autres, il n'y [a] plus la moindre parcelle de terre ou de brique, tout n'[est] que peau tendue, lèvres étirées et paupières flottantes. [Puis,] un visage différent. Rebondi là où tous les autres [sont] plats. Plus pâle et moins cireux. Les lèvres n[e sont] pas d'un violet passé, mais d'un noir humide. [L]es yeux s'ouvr[ent]. Des yeux effroyables. (*IT*, p. 568-569)

En décrivant de telles visions d'horreur, Chattam va au-delà de la peur de souffrir que peut partager le lecteur au « contact » des victimes mises en scène et dépasse aussi celle de l'humiliation et de la déchéance que celui-ci peut ressentir à l'anticipation de sa mort en des circonstances dégradantes. Ce que l'auteur représente cette fois, c'est la destruction de l'intégrité même de tout individu alors que les tueurs, incapables d'empathie, déshumanisent leurs victimes et en font ce que bon leur semble. Des figures de l'irrationnel, nous passons

⁷⁷ Martine Roberge, *op. cit.*, p. 97.

donc à l'irrationalité humaine, Chattam plongeant son lecteur au cœur d'un irrationnel des plus obscurs.

III. Partage du ressenti et psychologie des personnages

En plus de faire appel aux procédés empruntés au fantastique et à l'horreur, Chattam use bien évidemment des codes propres au suspense pour maintenir son lectorat dans un état de doute et d'angoisse susceptible, encore une fois, d'amplifier l'effet produit par les figures du revenant, du démon monstrueux et de l'araignée géante. À ce chapitre, le principal procédé que l'auteur met à profit dans son écriture correspond à la caractéristique majeure des romans à suspense, soit « les incessants changements de perspective qui engendrent l'aspect “éclaté”⁷⁸ » du genre. Comme le souligne Reuter, le lecteur est conséquemment « amené à assumer des perspectives antagonistes qui l'installent encore plus dans une tension psychologique⁷⁹ ». Chez Chattam, le lecteur suit le parcours de différents personnages en discontinuité au fil des chapitres grâce à la focalisation interne qui change de l'un à l'autre, de sorte que sa connaissance des personnages et de ce qui les attend croît à mesure que chacun d'eux évolue. Étant donné que « la sympathie du lecteur est proportionnelle à l'individuation psychique d[es] personnage[s]⁸⁰ » mis en scène, les émotions que véhiculent les personnages « incarnés⁸¹ » – tout autant caractéristiques du roman à suspense que de l'écriture de Chattam – se révèlent d'autant plus susceptibles d'affecter le lecteur.

Si nous commençons par étudier la relation qui unit le lecteur à la victime, nous remarquons que le premier a fréquemment accès aux émotions et à l'inconfort que vit la

⁷⁸ Yves Reuter, *op. cit.*, p. 77.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 77.

⁸⁰ Jean-Louis Dumortier, *Lire le récit de fiction. Pour étayer un apprentissage : théorie et pratique*, Bruxelles, De Boeck, coll. « Savoirs en pratique », 2001, p. 153

⁸¹ Yves Reuter, *op. cit.*, p. 80.

seconde. Dans *L'âme du mal* d'abord, Chattam s'écarte de la typologie typique des personnages en mettant en scène une héroïne qui y fait à la fois office de victime et de figure d'enquêteur (de concours avec Brolin) et y occupe conséquemment une place prépondérante. Au fil des chapitres, le lecteur a accès aux émotions de Juliette qui tente de composer avec les répercussions émotionnelles du traumatisme qu'elle a vécu un an plus tôt en étant enlevée par Leland Beaumont, mais aussi et surtout aux sentiments négatifs et à la tension supplémentaire que crée chez elle l'annonce d'un « copycat » (*AM*, p. 112) sévissant à nouveau dans la région. Si elle essaie d'abord tant bien que mal de se convaincre que « [ç]a va aller » (*AM*, p. 107), dès le lendemain, pendant un de ses cours de criminologie, « [e]lle n'écout[e] plus rien, n'enten[d] plus rien. Elle [est] de nouveau plongée dans l'angoisse qu'[a] fait naître la nouvelle d'un crime similaire à ceux du Bourreau de Portland » (*AM*, p. 122). Elle se rappelle avoir senti « [s]on sang [se] glac[er] simplement à l'évocation du nom de Leland Beaumont » (*AM*, p. 123) avant de « perc[evoir] les tremblements de sa mains qui la repren[nent], comme au milieu de la nuit lorsqu'un [simple] craquement dans la maison » (*AM*, p. 123) la réveille. À de multiples reprises, elle passe près de « perdre les pédales » (*AM*, p. 126), ayant du mal « à se contrôler, à ne surtout pas laisser l'émotion, la peur et la paranoïa prendre les rênes de son esprit » (*AM*, p. 149), mais c'est lorsque qu'elle se retrouve dans les griffes du frère jumeau de Leland (revivant un an plus tard presque le même scénario que l'année précédente) que le lecteur ressent la profondeur de l'emprise qu'a la peur sur elle : « La peur s'[est] diffusée dans tout son être, elle l'habit[e] à présent, pesant sur son corps, faisant flotter sur son âme un désespoir languissant. Elle [vit] à présent avec la peur. Elle [est] sa compagne. » (*AM*, p. 478)

Dans *In tenebris*, les émotions de plusieurs victimes différentes sont cette fois présentées au lecteur. Dès les premiers chapitres, nous accédons au ressenti d'une d'entre elles « prise dans le fourreau de sa panique » (*IT*, p. 21) alors qu'elle court avec frénésie pour échapper à ses ravisseurs. « Les vertiges qui ne l'[ont] pas quittée depuis qu'elle fu[it] s'amplifi[ent] jusqu'à déborder du cadre de la raison, la vague de terreur qui s'ensui[t] achev[ant] de lui faire perdre conscience. » (*IT*, p. 23) Au travers de l'accumulation des sombres témoignages d'autres victimes qui croient séjourner en Enfer, le lecteur est confronté à l'ampleur de leur anéantissement. Quand l'une d'elles, âgée de « huit ans » (*IT*, p. 172) seulement, voit « [e]n une nuit [son] monde change[r] entièrement, le cocon ouaté d'innocence qu'elle connaissait s'[étant] transform[é] en abomination[, c]ette nouvelle existence lui [fait littéralement] perdre le goût de vivre » (*IT*, p. 172). Grâce à la représentation des impressions des victimes, Chattam intègre à ses récits ancrés dans le réel une part d'irrationnel en lien avec la subjectivité du rapport unissant tout individu au monde. Ainsi, la vision du lecteur, qui s'identifie aux personnages et à leur ressenti, est en cours de route teintée par leur subjectivité qui est susceptible de donner prise aux différentes manifestations d'irrationnel que renferme la trilogie.

Dans le deuxième et le troisième tomes, le lecteur a également accès aux impressions de victimes « en devenir » qui, sans le savoir, s'apprêtent à vivre les pires moments de leur existence. Une adolescente, par exemple, prend rapidement conscience à son retour chez elle que « [q]uelque chose ne tourne pas rond » (*IT*, p. 306) et tente de prendre la parole : « “Maman?” demand[e]-t-elle d'une petite voix écrasée par l'angoisse. “Tim, c'est toi?” » (*IT*, p. 307), mais « [e]lle ne parv[ient] pas à donner assez de puissance à ses mots, ils m[eurent] à peine dépassé le seuil de ses lèvres » (*IT*, p. 307). Les nombreux coups qu'elle

reçoit par la suite ainsi que « l'acide » (*IT*, p. 108) déversé sur elle la laisse totalement « défigurée » (*IT*, p. 309). Une autre victime, qui ne se doute pour sa part de rien alors que le tueur se déplace dans l'ombre des pièces de la maison qu'elle traverse, perçoit au dernier moment :

la vraie peur qui jailli[t] des ténèbres pour se jeter sur elle et s'emparer de son corps. En une seconde, son esprit [est] emprisonné dans une coquille incontrôlable. Tout son intérieur se liquéfi[e]. Quelqu'un [est] juste à côté d'elle, dans le noir. [...] Dianne ne boug[e] pas d'un centimètre alors que la lame s'enfonç[e] dans sa gorge avec une fureur insolite. Son univers n'[est] plus que terreur et douleur (*M*, p. 404).

Un tel procédé a tout pour mettre le lecteur sur le qui-vive puisque, bien qu'il soit au fait de la présence du tueur dans la maison des victimes, il ne peut les en avertir et doit se contenter d'assister, impuissant, au pire, tout en partageant l'effroi qui gagne peu à peu ces dernières.

En ce qui concerne les personnages qui font office d'enquêteurs, le genre voudrait qu'ils soient des figures rassurantes. Or, chez Chattam, il en va autrement. L'éventail des émotions au travers desquelles Brolin et ses acolytes passent dans le cadre de leurs recherches indique plutôt, la plupart du temps, leurs difficultés à maîtriser la situation et revêt donc davantage une connotation négative. Par exemple, Brolin, à mesure qu'il se rapproche de Juliette, a si peur qu'il lui arrive malheur qu'il rêve d'elle qui « gît, morte. La gorge ouverte comme un immense sourire démoniaque » (*AM*, p. 327). De même, après qu'O'Donnell et son équipe ont découvert le caveau où la secte entreposait les squelettes de ses victimes, la détective redoute ce que pourrait faire subir la tête dirigeante à la famille qu'elle vient d'enlever, « craign[ant] son courroux » (*IT*, p. 399). En d'autres circonstances, O'Donnell est si déstabilisée par la fouille d'une maison qui tourne mal, qu'elle perd toute contenance et sent « colère [et] incompréhension [se] mélange[er] d'un coup en un cocktail explosif » (*IT*, p. 283) à l'intérieur d'elle. « [L]a colère qu[e Brolin] éprouv[e] envers lui-même » (*M*, p. 195) pour avoir « abandonné [O'Donnell à faire le guet] toute [une] nuit » (*M*,

p. 195) dans la forêt « se transform[e] en rage » (*M*, p. 195) lorsqu'il apprend qu'elle a dû affronter seule le tueur qu'ils recherchent avant qu'il ne s'enfuit. Par ailleurs, nous pouvons parfois voir les enquêteurs vivre des émotions bien similaires à celles des victimes. C'est le cas par exemple lorsqu'O'Donnell réalise que le tueur à la tête du réseau est entré par effraction chez elle alors qu'elle se trouvait dans la douche, à la suite de quoi « toute sa peur s'évacu[e] dans ses larmes, dans [d]es sanglots violents » (*IT*, p. 436). De même, « [u]ne odieuse bouffée d'angoisse » (*IT*, p. 565) saisit Brodin lorsqu'il se rend compte que sa partenaire court un grave danger chez le shérif Murdoch. Ainsi, qu'ils s'inquiètent du sort des victimes, vivent de la frustration en cours d'enquête, ou soient eux-mêmes confrontés à des situations dangereuses et angoissantes, tout ce que les détectives vivent rajoute inmanquablement à la sensation d'inconfort que génèrent les récits.

Le malaise produit par les perspectives des victimes et des enquêteurs est en outre amplifié par celles des tueurs et par les descriptions majoritairement « positives » faites de leur ressenti. De fait, le sort que ces derniers réservent à leurs victimes les amène plutôt à ressentir « excitation » (*AM*, p. 42) et « grande satisfaction » (*AM*, p. 51). Le plaisir qu'a notamment l'un d'entre eux à attendre dans sa voiture le moment opportun pour enlever toute une famille est on ne peut plus palpable : « Il [joue] avec son imaginaire. À se faire des films de ce qu'il [va pouvoir] faire à cette femme qui vi[t] là. À sa fille aussi. » (*IT*, p. 299) Puis, il se remémore à quel point « ça avait été un plaisir incroyable que d'enlever un gosse en pleine nuit, juste à côté de sa mère qui dormait » (*IT*, p. 302), avant de conclure en s'exclamant : « Diable, que ces moments-là [sont] bons! » (*IT*, p. 304) Enfin, un autre tueur se trouve pour sa part dans un véritable état de « jubilation » (*M*, p. 445) alors qu'il « guette les réactions du détective » (*M*, p. 445) qu'il se plaît à envoyer sur de fausses pistes. Au

travers des différences que perçoit donc le lecteur dans le ressenti et la psychologie des personnages se crée un déchirement, une tension qui résulte du fait qu'il est amené à s'identifier à la fois à la victime, à son sauveur (l'enquêteur) et à son bourreau (le meurtrier), ou du moins à en partager le ressenti le temps de quelques pages.

Par ailleurs, la tension que peut vivre tout lecteur de la trilogie est accrue par l'exploration de la psychologie des tueurs que dépeint Chattam, lesquels intègrent leur irrationnel dans un système qui leur est propre, un raisonnement ayant sa logique, quoique « déviante » de la norme, et à laquelle s'adjoignent différentes pathologies. Le Bourreau de Portland mis en scène dans le premier tome tranche invariablement les avant-bras de ses victimes, conservant « une bonne trentaine » (*AM*, p. 62) de mains dans son atelier. Nous pourrions penser qu'il le fait par pur fétichisme. Or, voilà que nous apprenons qu'en plus du plaisir qu'il a pu avoir à procéder de la sorte, sa pratique a en fait un objectif beaucoup plus large : elle vise à trouver une façon de conserver les membres mutilés de ses victimes en bon état de manière à pouvoir reconstituer le corps de sa défunte mère, à la manière d'un taxidermiste, en vue de la ramener à la vie. Bien que nous demeurions conscients que son raisonnement ne tient pas la route dans la mesure où la résurrection relève toujours de l'impossible, il n'empêche que les gestes qu'il pose (et que son frère reproduit après sa mort) découlent d'une démarche réflexive qui, elle, s'inscrit « malheureusement » dans un système de croyances. De même, en s'adonnant au sadisme et au cannibalisme, les tueurs qui composent la secte satanique d'*In tenebris* ne se considèrent pas barbares pour autant. Si l'un d'eux se sert des cuirs chevelus de ses victimes pour confectionner des perruques qu'il revend ensuite à prix fort à un particulier, se faisant ainsi un revenu (*IT*, p. 123), un autre a pris l'expression populaire « les yeux sont le miroir de l'âme » au pied de la lettre et a mangé

ceux de ses victimes pour ne plus jamais être seul (*IT*, p. 536). Qui plus est, le tueur à la tête de cette même secte a quant à lui le sentiment de n'être rien de plus qu'un épicurien avant-gardiste :

Si demain la population mondiale a besoin de viande pour sa survie, on légitimera le cannibalisme, tout doucement, par paliers. [...] Je suis un précurseur, c'est tout. [...] J'ai simplement répété ce que tout consommateur fait en découvrant une nouvelle gamme de produits : j'ai comparé, j'ai fait mes courses! Les adolescents, les hommes, les femmes, les enfants. J'ai essayé de savoir s'il y avait une différence de goût entre une mère et son fils, entre deux sœurs, entre les races, le sexe et les âges. C'est aussi simple que ça. (*IT*, p. 559-560)

Quant à la Chose semant la terreur dans *Maléfices*, « la présence [d]'eau sur toute [s]es scènes de crimes » (*M*, p. 506) – représentative de l'ondinisme – n'est pas exempte de raison d'être puisque cet élément est non seulement « symbole de la purification et du renouveau » (*M*, p. 506), mais également « du don de vie, et de la naissance » (*M*, p. 507) de sorte que la tueuse révèle ainsi sans le savoir qu'elle est femme et laisse du même coup entrevoir à Brolin son désir peut-être inconscient de se « lave[r] de ce qu[']elle est], de [s]es actes » (*M*, p. 506) ou encore d'« apaiser sa conscience » (*M*, p. 506). Ainsi, non seulement les tueurs sont-ils porteurs de sentiments qui évoquent un plaisir qui révulse le lecteur, mais en plus leurs actes sont empreints d'une logique aussi déroutante qu'inattendue, des contradictions qui suffisent à déstabiliser le lecteur en ébranlant sa définition de ce qui est irrationnel.

Par leur individualité et leur capacité à mettre sur pied un plan complexe leur permettant d'échapper à la police pendant un temps, les meurtriers que l'auteur dépeint s'éloignent des simples tueurs fous, des « dément[s] inconscient[s] de [leurs] actes » (*M*, p. 507), au rang desquels tout lecteur aurait été rassuré de pouvoir les reléguer. Malgré toute l'insistance des victimes et des enquêteurs à décrire les tueurs comme tels, ce qui, petit à petit, apparaît davantage au lecteur est la capacité des meurtriers à leur faire littéralement perdre la raison. Juliette, « se sa[chant] dans un état limite[, b]order line comme l'appellent

les professionnels » (*AM*, p. 462), est suffisamment clairvoyante pour reconnaître d'elle-même qu'elle est sur le point de céder à la folie. Parallèlement, les quelques victimes de Caliban que les enquêteurs retrouvent vivantes sont toutes, d'après les médecins, « psychologiquement [...] foutue[s] » (*IT*, p. 371). Il s'agit justement là d'un des objectifs du tueur, lequel est « très fier de son stratagème » (*IT*, p. 573), soit du « coup des visages » (*IT*, p. 572) dans le « caveau des âmes » (*IT*, p. 572), puisque « [r]ares [sont] ceux qu'il [a] ressortis de là encore en possession de leurs facultés de raisonnement » (*IT*, p. 572). Quant aux victimes de la Chose, nous pouvons compter parmi elles « des milliers d'arachnophob[es] » (*M*, p. 628) qui, avant qu'elle ne passe à l'acte, ne souffraient d'aucune pathologie. Chattam, en intégrant de tels revirements de situation à ses récits, amène donc son lecteur à s'interroger sur les frontières de l'irrationalité.

Le romancier pousse le questionnement de son lecteur un peu plus loin en mettant en scène des enquêteurs dont la raison vacille à certains moments. Meats sent sa « peur [...] traqu[er] la brèche à la lisière de sa raison » (*AM*, p. 363) dès qu'il est question de magie noire dans l'affaire du Fantôme de Portland tandis qu'O'Donnel, qui a pour sa part goûté directement à la médecine de Caliban, constate par la suite que « cette histoire l'[a] particulièrement éprouvée » (*M*, p. 430) :

Elle ne l'avou[e] à personne, [enchaîne le narrateur,] mais il lui arriv[e] de faire des cauchemars, elle se réveill[e] en sueur, avec le désir, le besoin de hurler. La peur au ventre. Il lui sembl[e] avoir été aux confins du supportable, au bord d'abysses sans fond où l'homme n'exist[e] plus. (*M*, p. 430-431)

Quant à la figure iconique de sa trilogie, Joshua Borlin, Chattam lui réserve un traitement encore plus sombre, et comme le lecteur tend bien sûr à s'identifier davantage au détective en raison de sa connaissance du personnage qui s'étoffe et s'affine à chaque tome, il ne peut une fois de plus qu'être plongé dans un inconfort croissant à mesure qu'il voit l'état psychologique du privé se détériorer. « Profileur né » (*AM*, p. 35), Borlin se démarque déjà

dans le premier tome des autres membres de sa profession par son « incroyable empathie » (AM, p. 35) qui dépasse le « simple ressenti » (AM, p. 35) et par son « véritable don pour l'étude des pathologies mentales » (AM, p. 32). Dans un premier temps, il :

n'aim[e] pas se souvenir [du] jour [où il a enlevé la vie au Bourreau de Portland parce qu']il ressent[] à chaque fois la pression de son index sur la gâchette et revo[it] la tête de Leland voler en éclats (AM, p. 161).

Néanmoins, il semble que le dénouement de *L'âme du mal*, dans le cadre duquel Brolin perd sa douce Juliette, opère un profond changement chez lui. De fait, dans le deuxième tome, O'Donnel note chez son acolyte une propension à suivre son « instinct » (IT, p. 439) et perçoit bien « derrière [son] masque, une autre nature, plus sauvage » (IT, p. 439), pour l'avoir vu commettre l'irréparable et tuer un suspect sans sourciller. La détective, aussi ébranlée que le lecteur peut l'être d'avoir assisté à la scène, s'adresse d'ailleurs à Brolin en ces termes : « Ça ne vous fait rien tout ça? [...] Vous venez de tuer un homme, un assassin certes, mais c'est une vie! » (IT, p. 283), ce à quoi le détective répond :

J'ai été formé par le FBI en étudiant les dossiers des meurtres les plus atroces, on m'a appris à force d'horreur comment se mettre dans la tête d'un meurtrier. Et je me suis montré particulièrement doué. Vivez avec cela en tête toute votre existence, on en reparlera. Et puis un jour vous perdez quelqu'un de proche, et là, vous comprenez à quel point la solitude est un abysse insondable. [...] À deux reprises, ma route a croisé celle de kidnappeurs, de violeurs, et l'un des deux était même un assassin. Et vous savez ce qui a été le plus difficile? De les livrer à la justice. D'accepter qu'ils soient jugés, d'accepter que la société puisse un jour leur pardonner et les remettre en liberté. J'ai voulu les tuer, et je ne l'ai pas fait. Pas par charité ou autre foutaise, mais parce que je n'en ai pas eu le courage. Alors ce qui s'est passé ce matin, je vais vous dire : ça ne me fait rien. [...] Mon unique déception est qu'il soit parti avec ses secrets. (IT, p. 283-284)

Dans le deuxième tome, Brolin est confronté aux fruits de sa propre imagination alors qu'il entend une femme hurler :

Dans un flash où l'image [est] rouge veinée d'éclats blancs, Brolin v[oit] une bouche se tordre, le rouge à lèvres étalé sur le menton à force de coups. Le hurlement se prolong[e] si fort qu'il en dev[ient] inhumain. Il n'y a qu'à la lisière de la mort, au Royaume de la souffrance, qu'il est possible de crier ainsi. Et les lèvres commenc[ent] à se strier. Des marbrures pourpres éclat[ent] sous la délicate membrane rose. Les commissures se rid[ent] tandis que le hurlement continu[e] sans fin, et soudain, dans un claquement sec, elles se déchir[ent]. Le sillon rouge remont[e] de part et d'autres sur les joues, grimpe[e] vers les oreilles, bouche démoniaque avide de gourmandises interdites. Des perles de sang appar[aissent]. Le liquide onctueux se m[et] à couler sur la mâchoire, en une parodie infernale de clown grimaçant. Un éclair blanc chass[e] l'image de son esprit. (IT, p. 346)

Nous apprenons qu'il s'agit en fait chez le privé de « parasites [...] qui remont[ent] à la surface en *dereclits* incontrôlables » (*IT*, p. 346, l'italique est de l'auteur) et qui ne ressemblent aucunement aux « flashes de prescience qu'ont les profileurs dans les séries télé[.] Ces apparitions-là [sont] bien plus réelles, le fruit de sa personnalité et de ses connaissances[, mais n'amènent] à rien, sinon à la folie » (*IT*, p. 346). Dans *Maléfices* finalement, Brolin pousse même l'audace jusqu'à l'inconscience en se mettant volontairement en danger par son désir, qui se transforme en idée fixe, d'affronter seul la Chose et surtout, d'avoir le dessus sur elle :

Lui et le *Monstre*. Lui seul p[eut] vraiment comprendre sa nature. Son paradoxe. D'une part, un monstre qui massacre des êtres humains sans aucune hésitation, et d'autre part, un être dont les souffrances exacerbées au long de son existence ont brûlé toute humanité. Et qui agit alors pour survivre, pour se créer des reliefs de vie, d'émotion. Un être qui détruit pour être. Brolin anticip[e] l'instant où il entre[ra] dans la pièce, lorsque leurs regards se croiser[ont], et que le tueur se sau[ra] démasqué. Il verr[a] le reflet de ses propres terreurs, de ses doutes, dans les prunelles de Brolin. Il n'y aur[a] pas de duel. [...] Il deviendr[a] à son tour la victime, il verr[a] enfin son propre regard chez son bourreau, jusqu'à son dernier souffle. Et il paierait pour les démons de Brolin. (*M*, p. 586)

S'il ne met pas l'ensemble de son plan à exécution, il n'en demeure pas moins qu'il pousse sa réflexion jusqu'aux derniers retranchements de sa raison, laquelle ne réussit à refaire surface que par l'intervention indirecte d'O'Donnel dont le visage « s'immis[e] dans [les] pensées [du privé]. La tempérance se dilu[ant alors] en lui » (*M*, p. 586). Chattam va jusqu'à soumettre son héros principal à l'influence de l'irrationnel.

Comme nous l'avons vu, Chattam crée une atmosphère propice à l'angoisse, un héritage que le roman policier partage avec le fantastique et l'horreur, pour appuyer les figures de l'irrationnel dont il brosse le portrait en filigrane de ses tueurs en série. Il fait appel au caractère même des lieux qu'il dépeint ainsi qu'à leur contenu pour susciter l'inconfort de son lecteur en imprégnant ses scènes d'odeurs et de bruits susceptibles de stimuler son appréhension. Chattam situe également son action dans des endroits symboliquement reconnus pour être associés au fantastique et ficelle ses descriptions de

manière à donner une place de choix à des comparaisons et des personnifications à saveur d'animisme. L'auteur dépeint aussi une multitude de peurs qui peuvent habiter son lecteur, et ce jusqu'à lui décrire de véritables scènes d'horreur, le plongeant du coup dans un état d'insécurité propre à entretenir sa vulnérabilité par rapport à tout l'irrationnel représenté dans la trilogie. En outre, le romancier utilise la multiplication des perspectives caractéristique du roman à suspense pour faire partager au lecteur à la fois le ressenti des victimes, des enquêteurs et des tueurs qu'il met en scène. Ce faisant, il met son lecteur dans un état de tension des plus inconfortables, lequel demeure impuissant face au drame qui se joue devant lui; une tension qui augmente toujours un peu plus à mesure que celui-ci prend conscience de la logique et de l'intelligence qui se « cachent » derrière la folie des tueurs. Enfin, Chattam remet en question la frontière entre le rationnel et l'irrationnel en mettant en scène des enquêteurs qui sont tous, en définitive, atteints d'un certain degré de folie. Ainsi, il se sert à la fois de codes propres au fantastique, à l'horreur et, bien évidemment, au roman à suspense pour ancrer ses figures de revenant, de démon monstrueux et d'araignée géante dans un univers empreint d'irrationnel et qui, malgré tout, réussit à faire sens.

CHAPITRE 3

Le roman à suspense et la critique de la société

Chattam ne cherche pas seulement à divertir son lecteur en lui proposant des émotions fortes, il développe également une réflexion critique sur la société à l'aide des figures de l'irrationnel. Pour cette raison, il inscrit ses intrigues dans un univers qui se veut empreint de « réalisme ». Comme Jacques Dubois le souligne, le roman policier est :

[p]arti d'un certain romantisme feuilletonesque [pour] all[er] de plus en plus vers une conception fortement mimétique de la représentation, jusqu'à vouloir témoigner en bien des cas de l'univers social⁸².

Le souci de vraisemblance est présent dans le roman à suspense en général, mais Chattam semble accorder une place encore plus importante à la représentation du réel dans ses textes. Il suit cette « tendance majeure⁸³ » du roman policier et prend place à la suite de plusieurs auteurs français qui ont développé cette dimension du genre⁸⁴.

I. Quand la fiction fait état du réel

L'auteur situe l'action de sa trilogie dans des villes américaines – Portland et New York – ainsi que dans leurs alentours, pensons notamment à Phillipsburg et au Mont Hood. Il dépeint alors des paysages urbains et forestiers contemporains que nous pouvons rapprocher des nôtres. À l'intérieur de ce cadre, Chattam met ses personnages en action dans des lieux largement connus tels que le Jardin international des Roses dans Washington Park (*AM*, p. 169) ou un comptoir de la chaîne de crème glacée Ben & Jerry's (*AM*, p. 173), des éléments qui contribuent à donner consistance aux villes représentées. Le romancier décrit

⁸² Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, op. cit., p. 122.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*, p. 121.

avec précision l'environnement dans lequel ses protagonistes gravitent, comme le loft au caractère industriel d'O'Donnel empli de photos de voyage (*IT*, p. 25) et de livres (*IT*, p. 28) ou le chalet retiré au milieu des bois de Brolin avec pour seule « berceuse [...] le hululement des chouettes » (*M*, p. 76). Le caractère tangible de leur réalité fait de celle-ci une représentation de la nôtre, non seulement en raison de la similitude des lieux, mais aussi par les détails de vie aussi anodins que caractéristiques qui mettent en œuvre ce que Roland Barthes a nommé « l'effet de réel⁸⁵ ». Les gens font leurs courses (*AM*, p. 13), vont à l'école (*AM*, p. 25), clavardent sur Internet (*AM*, p. 21), collent leurs visages contre les fenêtres dans le métro (*IT*, p. 101), se disputent (*M*, p. 399), rien de bien différent de ce que nous faisons nous-mêmes au quotidien.

Pour donner plus d'emprise encore au « réalisme » de ses romans policiers, Chattam peuple ses récits de personnages qui, par leur caractériologie, ne nous paraissent en somme pas bien différents de nous. D'abord, les victimes sont, dans les trois tomes, des personnes dites « à bas risque » (*AM*, p. 41) qui ne « fréquent[ent] pas de personnes ou de lieux douteux » (*AM*, p. 237). S'il s'agit plus fréquemment de femmes dans les premier et troisième tomes, les victimes du deuxième tome sont choisies parmi toutes les « tranche[s] d'âge, sexe[s] et race[s] » (*IT*, p. 297), de sorte que l'auteur nous laisse avec l'impression que celles-ci font partie, comme nous, du commun des mortels. En outre, les victimes dont nous connaissons les conditions d'enlèvement ont été kidnappées (avant d'être tuées) dans des situations qui nous sont familières : une mère à sa sortie du travail (*AM*, p. 219), une adolescente à son retour d'une « virée » entre amis (*IT*, p. 304-308) ou encore une épouse ayant quitté le lit conjugal pendant la nuit pour boire un simple verre d'eau (*M*, p. 402-404).

⁸⁵ Roland Barthes, « L'effet de réel », *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982, p. 81.

Chattam développe également la caractériologie de ses personnages avec un souci de vraisemblance. O'Donnel, dont les « longues tresses noires font deviner une origine africaine, métisse ou quarteronne » (*IT*, p. 26) et le hâle, « un parent afro-américain, une ou deux générations plus tôt » (*IT*, p. 27), est le portrait même de la réalité brooklynnoise dans la mesure où l'arrondissement de New York était reconnu pour la forte densité de sa population noire au début des années 2000⁸⁶ (moment de la parution de la trilogie). Quant à Brolin, si son parcours professionnel est pour le moins « original » (*M*, p. 76) (de profileur pour le FBI à détective privé en passant par inspecteur de police), son enfance semble néanmoins avoir été similaire à celle de bien d'autres : « un [simple] gamin élevé par une femme peintre et vivant à la campagne » (*M*, p. 76). Dans la même veine, Chattam donne à ses héros une profondeur psychologique qui fait du coup entrevoir chez eux certaines habitudes qui les rendent d'autant plus crédibles. Le romancier décrit notamment les intérêts d'O'Donnel en mentionnant ses innombrables « piles branlantes de livres » (*IT*, p. 28), elle qui « ador[e] lire depuis toute petite » (*IT*, p. 28), et ceux de Brolin en évoquant son penchant pour les jeux vidéo qui « l'aval[ent] entièrement dans leur univers » (*AM*, p. 74) et dont il se sert comme « déstresseur personnel » (*AM*, p. 32). En outre, à l'instar de chacun d'entre nous, Brolin et O'Donnel ont connu leur lot de déceptions professionnelles et de déboires personnels. Alors que le premier s'est vu refuser une place qu'il convoitait au FBI, et ce malgré ses compétences exceptionnelles, l'autre est mise sur le carreau au cours de son enquête sur la secte par les membres du même bureau. Parallèlement, O'Donnel s'est retrouvée en « psychothérapie [pendant] huit mois » (*IT*, p. 42) à la suite de la disparition de

⁸⁶ Ford Fessenden et Sam Roberts, « Then as now – New York's shifting ethnic mosaic », *The New York Times* [en ligne], New York, The New York Times Company, 22 janvier 2011, <http://www.nytimes.com/interactive/2011/01/23/nyregion/20110123-nyc-ethnic-neighborhoods-map.html>, page consultée le 2 juin 2015.

son mari, après s'être surprise à « hésiter sur ce qu'elle [préférait] entre l'enlèvement et la désertion du nid conjugal » (*IT*, p. 42), tandis que Brolin en est venu à « quitt[er] la police » (*M*, p. 50) et à « choisi[r] de s'exiler » (*M*, p. 122) après la mort de Juliette.

L'auteur développe également cette illusion de réalité grâce aux propos que tiennent ses personnages en cours de récit. À maintes reprises dans les trois tomes, ceux-ci s'exclament qu'ils ne sont « pas à la télé » (*AM*, p. 73 et 360) ou « dans un mauvais film d'horreur » (*IT*, p. 306) et qu'ils ne devraient pas laisser libre cours à leur « imagination » (*M*, p. 139). À l'inverse, ils mentionnent que le cours de leur enquête, par les situations invraisemblables auxquelles ils sont confrontés, ferait « un excellent scénario de film » (*AM*, p. 420). En d'autres occasions, les détectives reconnaissent le caractère incroyable de ce qui leur arrive en indiquant que « contrairement à ce qu'on voit dans les films, le quotidien d'un détective se limite à des enquêtes relativement statiques, où l'action est exceptionnelle » (*IT*, p. 70). Ils soulignent le décalage existant entre fiction et réalité et rectifient les faits, précisant par exemple que « [l]a nature prise le grotesque, ce que les films et la littérature aiment à oublier, représentant la mort bien souvent avec délicatesse, harmonie et dignité. Trois antagonistes farouches de la mort violente » (*IT*, p. 194). Par ce procédé, l'auteur donne l'impression que ses personnages partagent avec le lecteur une même conception de la réalité.

Enfin, le romancier achève de nous convaincre de la grande part de réel que renferme sa trilogie en insistant à la fin de chaque tome sur l'authenticité des lieux dépeints. Il mentionne également l'existence de sources lui ayant servi d'inspiration en cours d'écriture. S'il reconnaît d'abord dans *L'âme du mal* que « quelques libertés ont été volontairement prises avec la ville de Portland, essentiellement pour les lieux sinistres qui y sont décrits »

(AM, p. 521), il précise néanmoins par la suite que « le Jardin des Roses [...] est réel » (AM, p. 521) et ajoute qu'il souhaite « que l'on retienne cela plutôt qu'un institut médico-légal ou une vallée aux gouffres sans fond... bien qu'ils existent aussi » (AM, p. 521). Relativement à son écriture d'*In tenebris*, il indique que « la plupart des informations (chiffrées ou non) qui [ont été] données sont tristement vraies [et qu'a]u-delà de la fiction, c'est ce qui, [lui], [l]'a effrayé le plus pendant qu'[il] écrivai[t] [l]e livre » (IT, p. 600). De même, dans *Maléfices*, il souligne que « [l]'essentiel de la documentation amassée pour l'écriture de ce livre est absolument vrai[, qu']il ne s'agit pas de science-fiction » (M, p. 638), et que tout ce qui se rapporte « à la production de soie d'araignée par le lait de mammifère, [laquelle serait] en phase de développement » (M, p. 638), aux « effets de la térodotoxine » ou à « cette histoire d'élevage à Madagascar » est « entièrement véridique » (M, p. 638).

La propension qu'a Chattam à créer des œuvres à fort caractère « réaliste » alors même que ses trames narratives laissent supposer, du moins jusqu'au dénouement, l'existence de figures de l'irrationnel, peut sans contredit s'expliquer par la nécessité de créer une illusion référentielle⁸⁷, soit un effet narratif « de vraisemblance⁸⁸ », pouvant susciter et maintenir le doute de son lecteur relativement aux manifestations soi-disant surnaturelles auxquelles il est confronté en cours de lecture, doute sur lequel se fonde une grande partie du suspense que crée l'auteur dans chacun de ses romans. De fait, comme Chattam s'inspire du fantastique, il joue inévitablement sur « l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel⁸⁹ ». Or, le romancier se sert également du parallèle qu'il établit entre l'univers fictif qu'il crée et la réalité pour inciter

⁸⁷ Jacques Dubois, *Les romanciers du réel : de Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, coll. « Points. Essais », p. 31.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 29.

son lecteur à réfléchir sur « son » monde, sa propre société, et ce en l'amenant à constater certains aspects problématiques de celle-ci, de même que leurs influences sur son individualité. Comme nous le verrons en cours d'analyse, le romancier allie certains éléments représentatifs du quotidien à sa critique, ce qui ajoute au caractère tangible de ce qu'il avance. C'est le cas par exemple lorsqu'il prête à ses tueurs des habitudes du consommateur moyen, lequel fait ses emplettes par catalogue et en ligne, compare les produits offerts et se fait finalement livrer du bout du monde, s'il le souhaite, l'article choisi. Contrairement au consommateur typique cependant, le tueur sélectionne quant à lui virtuellement sa prochaine victime, hésite sur le morceau de chair humaine le plus délectable parmi ceux disponibles ou encore importe les spécimens d'araignées les plus propices à lui servir d'armes fatales. Entre la norme et la déviance la plus grave, il n'y a plus qu'un pas, et l'auteur de *thrillers* nous le fait bien sentir.

II. Les figures de l'irrationnel « au service » d'une critique sociale

Chattam se sert des figures de l'irrationnel dont il brosse le portrait non seulement pour générer l'angoisse de son lecteur en cours d'intrigue, mais aussi pour développer une réflexion chez ce dernier. Plus précisément, l'auteur formule une critique qui se trouve amplifiée par les figures du revenant, du démon monstrueux et de l'araignée géante qu'il met en scène.

Dans le premier tome de sa trilogie, Chattam a choisi, comme nous l'avons vu, de faire de la figure du revenant le pivot de son intrigue alors que des meurtres sont commis à la manière de Leland Beaumont, alias le Bourreau de Portland, et ce « malgré l'absence du

protagoniste principal » (AM, p. 143) qui a été tué un an plus tôt. Afin de savoir si le tueur « a réussi d'une manière ou d'une autre à s'en sortir [malgré la balle qu'il a reçue en pleine tête], ce qui est impensable, ou si quelqu'un [leur] joue un vilain tour » (AM, p. 363), Brolin et ses collègues replongent dans son existence passée et réexplorent notamment la teneur de ses liens familiaux. Par l'entremise de l'enquête que mènent ses protagonistes, Chattam met en relief plusieurs formes de négligence – jusqu'à la maltraitance – qui peuvent avoir contribué au devenir du tueur tant recherché. Il nous amène du même coup à nous interroger sur le déterminisme familial⁹⁰. Au fil de notre lecture, nous apprenons que Leland était « le fils unique d'une famille d'excentriques » (AM, p. 159) et qu'à ce qu'en ont perçu les enquêteurs, il avait pour père un « pauvre type au QI pas très élevé » (AM, p. 159). Nous découvrons également que la mère de celui-ci, Abigail, était « un personnage vénéré par toute la famille » (AM, p. 159) avant qu'elle ne soit « tuée en 1994 lors d'une violente querelle avec une voisine tout aussi excentrique, les deux femmes [s'étant] battues [jusqu'à ce que] l'autre lui [...] plant[e un] hachoir dans la gorge » (AM, p. 159-160). D'après les renseignements dont dispose la police et les allégations des médias, Leland était « un garçon solitaire » (AM, p. 160) qui n'a « jamais eu l'occasion de dépasser sa timidité » (AM, p. 160) parce qu'il a toujours vécu « dans des endroits isolés » (AM, p. 160) où il n'avait pas « beaucoup l'occasion de se faire des amis » (AM, p. 160). Brolin suspecte également ses parents de l'avoir « battu » (AM, p. 160) et « maltraité » (AM, p. 160), voire même « viol[é] » (AM, p. 160 et 162). Malgré ces circonstances, l'inspecteur souligne que dès qu'il n'a plus été « enfermé dans sa famille glauque » (AM, p. 162), « Leland a fait montre d'une très

⁹⁰ Pour plus de renseignements sur ce phénomène, consulter Willy Lahaye et Débora Poncelet (dir.), « D'une génération à l'autre », *La revue internationale de l'éducation familiale*, Paris, L'Harmattan, vol. 2, n° 22, 2007, 138 p. Aussi en ligne <http://www.cairn.info/revue-la-revue-internationale-de-l-education-familiale-2007-2.htm>, article consulté le 30 juin 2015.

grande faculté d'apprentissage » (*AM*, p. 162), laquelle lui a permis de « se faire accepter » (*AM*, p. 162) par ses pairs et même d'avoir « plusieurs conquêtes féminines » (*AM*, p. 162). Devant un tel constat, Brolin indique à ses collègues « que s'il avait vécu dans une autre famille, Leland serait devenu quelqu'un de bien, avec une bonne situation » (*AM*, p. 162). Puis, par une intervention du narrateur, la question que « [t]ous se gard[ent] bien de soulever » (*AM*, p. 163) est posée : « Quelle [est] la part de responsabilité de la famille Beaumont dans ce qui s'[est] passé » (*AM*, p. 162-163), dans ce que Leland est devenu? Au moment où Brolin et ses collègues apprennent par comparaison génétique que Milton Beaumont n'est pas le vrai père de Leland, leurs recherches leur révèlent que Kate et Stephen Phillips, les parents biologiques du meurtrier, avaient en fait eu des jumeaux. Comme le souligne alors l'un des policiers, ce « manque de chance » (*AM*, p. 490) – notons l'once de sarcasme au passage – les incite « pour des raisons personnelles [...] [à] abandonn[er] l'un des deux garçons aux services sociaux » (*AM*, p. 490), à la suite de quoi le couple que formaient Milton et Abigail Beaumont a pu adopter Gregory Phillips (Leland) d'un orphelinat aux pratiques douteuses de Miami, puis enlever son frère jumeau, Josh (Wayne), lors d'une visite de la mère et du fils dans un centre commercial de la même ville (*AM*, p. 490-491). Par une telle tournure des événements, l'auteur soulève la question du devenir des enfants adoptés parfois confiés à des « établissement[s où] le suivi administratif n'est pas toujours très net » (*AM*, p. 481) et met de l'avant les fâcheuses conséquences que peut avoir une telle négligence institutionnelle. Puis, lorsque Milton et Wayne détiennent Juliette et lui expliquent leur histoire « familiale », les paroles du premier à l'égard des parents biologiques de ses fils ouvrent également la porte à un questionnement sur la légitimité des raisons qui peuvent pousser certains parents à donner leur progéniture en adoption :

Ma femme et moi avons adopté Leland en 1978, à Arcadia en Floride. Je pense que vous trouverez ça normal si je vous dis que nous avons essayé d'en savoir un peu plus sur sa famille originelle, on voulait s'intéresser au petit. Le comprendre. Alors on a découvert que cette bonne à rien de Kate-je-ne-sais-plus-quoi avait eu deux garçons. Des jumeaux. Et comme elle ne voulait surtout pas de deux gosses, qu'elle ne pourrait pas les assumer, elle a *choisi* lequel elle allait abandonner. Vous vous rendez compte? [...] Comment vouliez-vous que nous laissions ce petit garçon avec des parents pareils? [...] Leland méritait d'avoir son frère à ses côtés. Alors nous l'avons pris. Oh, ça n'a pas toujours été facile [...], mais dans l'ensemble nous avons su lui donner l'amour qu'il méritait. (AM, p. 495)

Dans la mesure où aucun indice ne laisse entrevoir ou ne justifie, en cours de roman, les raisons qui ont pu pousser les Philips à garder un seul de leurs jumeaux, le lecteur est amené à s'interroger sur la nature possible de leurs motifs et à se faire sa propre idée ainsi qu'à juger par lui-même de ce qui est condamnable ou ne l'est pas à son sens. De surcroît, Josh Phillips, renommé Wayne Beaumont, a pu devenir à l'instar de son frère un tueur en puissance parce que Milton et sa femme ont réussi à l'enlever dans un centre commercial après qu'il eut convaincu sa mère de le laisser seul dans le rayon des jouets pendant qu'elle terminait ses emplettes, ce qu'elle a accepté pour s'épargner le désagrément d'« un Josh boudeur » (AM, p. 15) pendant qu'elle déambulait dans les allées en espérant finir « plus vite » (AM, p. 15). Elle a donc payé le prix fort pour avoir privilégié plaisir de consommation et rapidité d'exécution au détriment de la sécurité de son fils : celui de ne jamais le revoir.

Chattam se penche en cours de récit sur ce que nous appellerons, suivant l'expression populaire, les fantômes de l'enfance. Comme le veut cette expression, notre passé d'enfant ainsi que les faits et gestes de nos parents à notre égard, d'autant plus après la mort de l'un d'eux, peuvent nous hanter, nous « habiter » à vie. Nous en avons une démonstration dans *L'âme du mal*. Brolin soupçonne que Leland a subi la violence de ses parents (AM, p. 160 et 162) et qu'il a été victime d'inceste de la part de son père (AM, p. 160) comme de sa mère (AM, p. 162). Or, la mort de cette dernière n'a pas été synonyme de délivrance pour lui. Elle a plutôt été une situation « traumatisante » (AM, p. 160) ayant servi de « facteur déclencheur » (AM, p. 160) et amené le Bourreau, « pour idéaliser sa vengeance » (AM,

p. 160), à « fai[re] aux autres femmes ce qu'on avait fait à sa mère » (*AM*, p. 160). Comme le remarque Brolin, Leland était « sur la voie du meurtre depuis longtemps[,] [s]a personnalité [ayant] été façonnée et malmenée pendant toute son enfance et une grande partie de son adolescence » (*AM*, p. 162). Ainsi, l'influence négative de ses parents a laissé son empreinte spectrale dans les faits et gestes du Bourreau en teintant ou altérant toute sa manière d'être. Wayne, qui aurait lui aussi pu connaître une vie différente et devenir quelqu'un de bien, suit exactement les traces de son jumeau. L'influence possible de leur famille d'adoption sur la construction de leur individualité devient alors des plus éloquents. Le revenant dans ce contexte évoque non seulement le retour de Leland, mais aussi le retour ou plus précisément la perpétuation d'une tradition familiale des plus abjectes en un cycle sans fin. La figure du revenant est amplifiée lorsque nous voyons les frères tueurs, porteurs des fantômes de leur enfance, devenir la hantise de tous ceux touchés de près ou de loin par leurs crimes. La seule survivante de Leland ne peut s'empêcher de « tressaillir » (*AM*, p. 107) à l'annonce d'un meurtre « d'une ressemblance troublante avec les crimes commis dans la région [...] un peu plus d'un an [auparavant] par le Bourreau de Portland » (*AM*, p. 106-107). Brolin et un de ses collègues, devant le cercueil vide du premier tueur, savent que ce qu'ils ont devant les yeux va « les hanter encore longtemps, jusqu'à leur dernier souffle » (*AM*, p. 372). Les deux jeunes frères, qui avaient jusqu'alors été négligés de toute part, ne peuvent plus être ignorés par la collectivité. Voilà que l'indifférence à leur égard devient impossible, ils créent un climat de peur dans la société, une onde de choc, et les problèmes individuels qu'ils ont connus enfants font d'eux un « problème » collectif désormais : personne n'est plus à l'abri, le Fantôme de Portland hante toute une communauté, laquelle vit avec les conséquences de la négligence passée de plusieurs intervenants à travers le pays, de la Floride à l'Oregon. La figure du revenant permet ainsi à Chattam d'amplifier sa critique de la société.

Dans *In tenebris* cette fois, Chattam exploite sous les traits d'Eric Murdoch la figure du démon monstrueux, qui, comme nous l'avons déjà abordé, est associé métaphoriquement à la recherche de toute-puissance à laquelle nous mène la société de consommation. À mesure que le voile se lève sur le fonctionnement de la secte cannibale et que les motifs de ses membres se précisent, nous prenons conscience à l'aide des indices recueillis en cours d'enquête que leurs actes ne résultent pas du seul délire exempt de fondements d'un être assoiffé de pouvoir. Tout d'abord, O'Donnel et les siens remarquent un « tatouage sybyllin » (*IT*, p. 46) sur l'épaule des victimes du premier membre de l'organisation mis hors d'état de nuire, un tatouage fait de nombres (*IT*, p. 44) qui devient sur le cou des victimes du deuxième tueur démasqué un véritable « code-barres » (*IT*, p. 170). Dès lors, O'Donnel comprend avoir affaire à une organisation qui marque ses victimes d'un sceau pour les réduire à de vulgaires « produits de consommation » (*IT*, p. 170), ce qui se confirme lorsque Brolin réalise qu'il est en train de démanteler un réseau de « trafic » (*IT*, p. 390) de chair humaine ayant pour tête dirigeante un individu dont il commence à percevoir le raisonnement. Le détective privé propose alors à O'Donnel de le suivre dans ses déductions et l'invite à « observe[r] tout autour » (*IT*, p. 404) ce qu'elle voit avant de lui révéler la raison d'être de « tous ces enlèvements » (*IT*, p. 409). Au-delà de « l'industrialisation [et de] la pollution » (*IT*, p. 405) qui lui sautent aux yeux, Brolin attire son regard sur « ce que tout être contemple dès son réveil : la consommation. À outrance. Partout, toujours plus » (*IT*, p. 405). Puis, il lui fait remarquer que « l'homme continue d'en vouloir plus, toujours plus, [et] tombe dans une spirale frénétique » (*IT*, p. 407), de sorte que celui qui se cache sous « Caliban est [en fait] le prix à payer de cette société, il est le résidu de ce choix » (*IT*, p. 408), « l'enfant de tout cela. D'un monde de *consommation* » (*IT*, p. 408-409, l'italique est de l'auteur) :

Un enfant qui a grandi seul, nourri de la violence de la télé, des médias, du cynisme ambiant, et dont personne n'a jamais entendu les cris de peur, de désespoir, de solitude. Il est trop tard maintenant. [II] a grandi avec ce modèle de consommation, où le pouvoir réside dans ce que l'on possède, consiste à se faire soi-même en marchant sur les autres si nécessaire. Et aujourd'hui, [il] nous montre qu'il n'a que trop bien retenu la leçon, il accumule, il collectionne, il a le pouvoir. Il s'est créé Caliban comme emblème, le symbole cynique de nos travers modernes. (*IT*, p. 409)

Si O'Donnel en conclut avec emportement que Caliban a monté tout ce réseau pour « avoir », Brolin lui indique que c'est bien davantage « pour être » (*IT*, p. 409, l'italique est de l'auteur) tout en lui expliquant la nuance :

[Caliban] a bien compris ce que chaque matin ce monde lui a appris : pour être, il faut avoir. Il faut avoir un numéro de sécurité sociale, avoir le permis, une maison, une femme ou un mari, des enfants, une grosse télé, avoir encore et toujours de nouveaux vêtements, de nouveaux céderoms, avoir de l'argent sur son compte pour pouvoir partir en vacances, avoir de l'argent pour faire des cadeaux aux autres par *plaisir*. [...] Alors il [a] fait encore plus fort, il [s'est] hiss[é] au-dessus des autres, lui *a* des êtres humains. Il a des vies entières. À lui. (*IT*, p. 409)

Ainsi, Chattam met en scène une organisation, voire un commerce, dont l'existence ne nous apparaît plus résulter de la seule pensée déviante d'un être atypique ou d'un possible traumatisme qu'il aurait vécu étant enfant. La constitution d'un tel réseau devient plutôt sous la plume de l'auteur symptomatique d'un phénomène de société perçu par plusieurs comme la maladie du siècle, soit la consommation à outrance, et la tête dudit réseau, Murdoch-Caliban, tient à O'Donnel des propos qui vont également en ce sens lorsqu'il lui explique tout son « génie » (*IT*, p. 552) après avoir fait d'elle sa prisonnière. Il critique lui-même la société qui l'entoure :

Lorsque vous vous promenez dans la rue, que voyez-vous? Et quand vous faites vos courses au supermarché? [...] Je vais vous le dire, moi. Vous voyez la foule. Les gens. Des troupeaux entiers de consommateurs. Ceux-là mêmes qu'on appelle les humains, vous savez, ceux qui sont au sommet de la chaîne alimentaire, les maîtres du monde. Entre nous, vous trouvez qu'ils font maîtres du monde, vous, tous ces abrutis dans les galeries commerçantes? À bâfrer, à dépenser tout le fric qu'ils vont devoir retourner gagner le lendemain matin. (*IT*, p. 552-553)

Puis, il fait état de l'hypocrisie humaine en soulignant qu'à un certain degré, le cannibalisme est déjà d'usage compte tenu notamment de l'utilisation du placenta humain dans la fabrication de farines servant à nourrir les vaches et de médicaments que les êtres humains ingèrent par la suite directement ou indirectement sans sourciller (*IT*, p. 558). Il soutient que

l'homme « adapte les codes selon ses besoins » (*IT*, p. 558) dans la mesure où ce dernier pratique déjà ce qu'il considère être une autre « forme de cannibalisme » (*IT*, p. 558), soit l'art de « sauver des vies [par les] greffes » (*IT*, p. 558), et en arrive alors à justifier sa démarche en se qualifiant de pionnier : « Je ne fais que ce qui sera toléré demain. » (*IT*, p. 560)

Enfin, lorsqu'O'Donnel, totalement dépassée par les propos de Murdoch, le traite tout simplement de « taré » (*IT*, p. 561), la réponse qu'il lui offre, et qui laisse transparaître la perception qu'il a de lui-même, n'est pas sans rappeler celle de Brolin à son égard :

Ah, pas de ça s'il vous plaît! Je ne suis pas celui qui fait le monde tel qu'il est, ne m'en blâmez pas! Je ne suis qu'un produit de cette société! [...] Désormais, c'est la course à la consommation, à l'esthétique, au fric aussi. Une personne ayant de l'argent peut acquérir la beauté, même la jeunesse. Depuis 1999, on peut acheter des ovules sur Internet, on fait ses courses en matant des mannequins magnifiques, avec mensurations, bilan médical, antécédents familiaux à la clé, on peut tout vérifier et on passe commande de leurs ovules. Le corps n'est plus qu'un accessoire commercial à la solde du marketing. Rien d'autre. Alors pourquoi me priverais-je? Il faut toujours aller de l'avant, innover, il faut produire, il faut consommer. On m'a élevé là-dedans, pas mes parents, non, la télé, les journaux, les publicités, les panneaux dans les rues, les discours des adultes. Tout, même mes études, a été orchestré dans cette optique. Alors qu'on ne vienne pas me faire de reproches! Regardez, papa, maman, j'ai réussi! J'ai fait tout cela, je suis un homme accompli! Je suis au sommet, je suis au-delà des hommes! (*IT*, p. 561-5622)

En rapprochant la figure du démon monstrueux et ce qu'il représente (la recherche de toute-puissance), de la société de consommation dans laquelle nous vivons, Chattam souligne la monstruosité du processus par lequel l'humain s'asservit dans une quête du pouvoir ne prenant jamais fin et dépassant largement les limites de l'envisageable; l'humain courant alors à sa propre perte, causant son autodestruction. Brolin en fait le constat lorsqu'il expose à O'Donnel sa théorie sur Caliban : « les êtres se font de plus en plus au travers de ce qu'ils possèdent, du temps qu'ils consacrent à leur emploi avant de disparaître » (*IT*, p. 406). Si auparavant rares étaient les individus qui avaient du pouvoir, « [a]ujourd'hui on a changé tout cela. On a voulu donner un peu de pouvoir à tous, et ce pouvoir s'accroît à mesure que l'on donne de son temps à la société » (*IT*, p. 407), de sorte que « nous nous robotisons » (*IT*,

p. 406). Les guerres d'autrefois ont été remplacées « par le travail, les batailles font toujours autant de victimes, mais elles sont moins visibles. Ces guerres d'aujourd'hui ne tuent presque plus d'hommes, elles tuent l'humanité » (*IT*, p. 407) puisqu'elles « font de nous des machines » (*IT*, p. 407). Et voilà que nous nous retrouvons en pareille situation que « la grenouille que l'on trempe dans l'eau bouillante » (*IT*, p. 408-409) :

Aussitôt mise à l'eau la grenouille sort d'un bond. En revanche, [si elle est mise] dans de l'eau froide avec un décor qui préserve les apparences pour qu'elle se sente dans son environnement, et [que] mont[e] progressivement la température de l'eau, tout doucement[, l]a grenouille ne boug[e] pas, même lorsque l'eau [est] bouillante, et il [est] trop tard. (*IT*, p. 408)

Nous, humains, « obéi[ssons] désormais a]ux consommateurs. Aux productifs. Aux conformateurs. Aux robots de cette planète » (*IT*, p. 406). Pour être à même de maintenir notre tête hors de l'eau, pour garder le rythme et conserver nos emplois malgré les exigences toujours croissantes, nous faisons ce que tout le monde fait et augmentons encore et encore la cadence, mais jusqu'à quand pourrons-nous répondre à l'implacable loi de l'offre et de la demande avant que la machine ne commence à surchauffer et que notre ordinateur de bord ne saute? Voilà le type d'interrogations que Chattam soulève par le discours que tiennent ses personnages. La figure du démon monstrueux dont il trace le pourtour met en lumière la déshumanisation dans laquelle la société nous entraîne sournoisement et en représente l'un des plus insidieux aboutissements possible.

Par le biais de *Maléfices* enfin, Chattam explore la question des effets négatifs de la science, laquelle, à l'instar de la société de consommation dans laquelle nous vivons, est toujours à la recherche de progrès, d'avancées et de découvertes pouvant révolutionner notre existence. Or, voilà que par les faits et gestes de la tueuse-araignée, Constance Abbocan (ou Connie d'Eils), la science tant reconnue comme représentative de notre évolution et de notre prétendue supériorité intellectuelle se révèle servir davantage notre caractère primitif et nos

bas instincts. La figure de l'araignée géante, sa bestialité, et la science forment une alliance inattendue qui fait écho à une certaine « crise de confiance à l'égard des scientifiques⁹¹ », une critique qui « trouve de plus en plus sa place dans la littérature et l'art⁹² ». Comme le remarque Jean-François Chassay, cette « crise » se fait notamment sentir :

[à] l'intérieur du discours social [où] sont soulevées des questions qui touchent les sciences et le rôle de ceux qui les développent. Les journaux servent largement de caisses de résonance à ces débats à travers les craintes qui s'y expriment (génétique, médecine, informatique, etc.) [et les] nombreuses catastrophes (nucléaire, environnementales) dont on rend science et scientifiques responsables, à tort ou à raison, signalent des problèmes d'éthique nombreux qui se sont multipliés depuis une décennie ou deux⁹³.

Mise au fait des propriétés de la tétrodoxine par les singulières recherches de son époux sur le sujet, la tueuse de Chattam se sert de la toxine pour neutraliser au préalable les maris de ses proies. Elle caresse du même coup l'idée de « [p]rovoquer l'autopsie d'un homme vivant[,] [...] rêvant qu'il ouvre les yeux lorsque ses tripes s[ont] à l'air » (*M*, p. 350) libre. Qui plus est, si Brolin et O'Donnell ont autant de mal à découvrir comment la tueuse s'y prend pour dissoudre les organes de ses proies sans même les ouvrir, c'est parce qu'elle emprunte un « secret bien gardé » (*M*, p. 460) des Égyptiens qui consiste à « introdui[re] simplement [de] l'huile [de cèdre] par l'anus » (*M*, p. 460) de ses victimes jusqu'à ce que cette huile ressorte du corps, après « un certain nombre de jours », « en emportant avec elle les organes internes sous forme liquide », un procédé auquel la tueuse ajoute une touche de modernité en utilisant « de la chaux et de la soude » pour ne « pas y passer trop de temps » (*M*, p. 461). Sans surprise, ses victimes meurent en cours de processus alors qu'elle insère « une mèche hélicoïdale [] de quarante centimètres de long » (*M*, p. 474) dans leur postérieur afin de réussir à « faire pénétrer les liquides jusqu'aux organes situés plus haut » (*M*, p. 474). Les procédés d'hier et d'aujourd'hui qu'utilise la tueuse pour faire de ses proies ce qu'elle

⁹¹ Jean-François Chassay, *Dérives de la fin : sciences, corps et villes*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », n° 3, 2008, p. 11.

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*

souhaite dépassent non seulement l'entendement de la majorité des scientifiques initialement consultés par Brolin et O'Donnel, mais en plus ils témoignent, nous l'avons largement vu dans cette thèse, d'une barbarie sans nom.

Dans son troisième tome, Chattam développe également sa critique de la science en dénonçant la culture du secret, « cette contrainte opérationnelle s'[étant] transformée en une caractéristique culturelle, un “habitus”, au sens bourdieusien du terme⁹⁴ » dans maintes institutions fermées telles que l'armée. Cette culture entoure encore aujourd'hui plusieurs recherches menées en leur sein malgré « l'idéologie de la transparence⁹⁵ » que prône désormais la société occidentale moderne. Non loin de la première scène de crime, Brolin découvre une base militaire abandonnée, un « centre top-secret » (*M*, p. 65) d'après les rumeurs, lequel aurait été le siège d'expériences diverses dont des recherches sur les armes et sur la production de soie d'araignée. Puis, les démarches du privé pour comprendre les desseins de la tueuse le conduisent chez Neoseta, une entreprise qui se spécialise dans l'étude des propriétés de la soie et dont il souhaite connaître la nature exacte du mandat. Une fois sur place pour visiter les lieux, Brolin est accueilli par le responsable des relations publiques et comprend de ses propos que si les dirigeants de la société s'entourent d'autant de « mesures de sécurité » et « jouent la carte du secret » (*M*, p. 221), c'est bien plus parce qu'ils « travaill[ent] pour l'armée » qu'« en raison [de l']espionnage industriel farouche » (*M*, p. 221) dont ils sont l'objet. De fait, les produits de la soie conçus dans un but militaire pourraient s'avérer une véritable « révolution pour les soldats et les policiers » (*M*, p. 220) compte tenu de leur résistance, de leur souplesse, et de leur légèreté (*M*, p. 220), faisant

⁹⁴ Céline Bryon-Portet, « La culture du secret et ses enjeux dans la “société de communication” », *Quaderni*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, n° 75, printemps 2011, p. 95 à 103. Aussi en ligne : <http://quaderni.revues.org/410>, article consulté le 1^{er} juillet 2015.

⁹⁵ *Ibid.*

d'eux des machines de guerre d'autant plus redoutables. Le romancier donne alors raison à « l'opinion publique⁹⁶ » qui voit en de tels non-dits « le signe d'une attitude anti-démocratique, d'un danger qui rôde dans l'ombre⁹⁷ ».

Parallèlement, la manière dont Chattam construit son intrigue nous sensibilise également aux conséquences imprévues auxquelles l'utilisation de la science peut mener. La tueuse, Constance Abbocan, était enceinte lorsqu'elle s'est retrouvée dans accident de voiture causé par son mari. Comme elle perdait « une grande quantité de sang » (*M*, p. 541), les médecins ont dû « lui ôter la rate, un rein et les organes génitaux qui avaient tous été gravement touchés » (*M*, p. 541). Bien que les chirurgiens lui aient ainsi théoriquement sauvé la vie, Constance n'est sortie de cette opération ni saine ni sauve. En plus de perdre son bébé en cours de route, elle a été privée de tout ce qui faisait, selon elle, sa féminité. Son corps a été irrémédiablement altéré et son esprit en a également gardé des séquelles. Pour Constance, l'homme qui l'a dépouillée des « attributs de sa féminité » (*M*, p. 542) en l'opérant a fait d'elle un monstre, du moins à ses yeux. À partir de ce moment, « elle ne s'[est] plus [senti] femme, elle n'[a] plus [été] “qu'entre deux” » (*M*, p. 542), alors elle s'est « entièrement rasée, le crâne, mais également les sourcils, le pubis » (*M*, p. 542), et est devenue « la Chose » (*M*, p. 542). Les médecins, puis les psychologues qui ont pris le relai, ont-ils réellement réussi à la sauver? Aurait-il été préférable qu'elle meure plutôt qu'elle s'enfonce dans son « délire de perte » (*M*, p. 541) jusqu'à ce qu'elle en vienne elle-même à commettre l'irréparable et à enlever la vie à autrui? Jusqu'où peut aller la science avant qu'elle ne cause plus de mal que de bien? Jusqu'où pouvons-nous repousser ses limites, par simple

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*

inadvertance ou par pure inconscience, sans avoir à craindre au détour certains effets négatifs?

Au fil du récit, Chattam met de l'avant l'idée voulant que la science et tout le savoir qu'elle renferme servent bien souvent à dominer les autres, que ce soit un seul homme ou une population entière en cas de guerre, de sorte que malgré toutes les connaissances acquises, l'humain ne s'éloigne pas pour autant de la part de bestialité qui l'a toujours habité, la science devenant plutôt l'arme de prédilection pour écraser les rivaux, de quelque nature qu'ils soient. Le romancier nous raconte une histoire qui nous rappelle que « l'essence même de ce que nous sommes tous est bestiale » (*M*, p. 355) et que l'usage de la science n'y changera rien, la science ne répondant pas à tout, ne réglant pas tous les maux, et pouvant même être responsable de certains d'entre eux.

Comme nous venons de le montrer, Chattam critique successivement dans sa trilogie la négligence familiale et institutionnelle dont les répercussions peuvent hanter toute une société, l'insatiabilité de la société de consommation et les dérives de la science, critique qu'il amplifie par l'utilisation qu'il fait du revenant, du démon monstrueux et de l'araignée géante. S'il est vrai que les figures dépeintes exagèrent l'ampleur et la portée des problématiques soulevées, elles contribuent néanmoins à leur donner la visibilité nécessaire pour inciter le lecteur à se pencher sur leurs effets concrets dans sa réalité et à en envisager les conséquences – peut-être même à plus court terme qu'il ne pourrait le croire. La négligence se perpétue et ses conséquences hantent les générations subséquentes, la société de consommation a pour résultat d'amener tout un chacun à vouloir se hisser au sommet, et ce au détriment de son humanité, et la science, plutôt que de faire de l'humain un être toujours plus civilisé, lui permet de trouver chaque jour de nouveaux moyens pour donner

libre cours à sa bestialité. Enfin, dans cette critique de la société contemporaine, Chattam dénonce la passivité de l'individu qui gravite au cœur de ces microsystemes, lequel se laisse bercer par la vague, peu importe à quel point elle peut lui être nocive, en demeurant indifférent à ce qui se passe autour de lui.

III. Les tueurs en série comme vecteurs des peurs de l'homme moderne

Si les figures de l'irrationnel représentent métaphoriquement les effets des problématiques sociales soulevées, les tueurs en série que l'auteur dépeint, qui en sont à la fois le résultat concret et les promoteurs, mettent pour leur part de l'avant ce que l'individu doit précisément craindre dans un tel contexte social. Tout d'abord, tous les tueurs en série que Chattam intègre à ses récits mettent en péril l'identité de leurs victimes, victimes auxquelles, nous l'avons vu, le lecteur peut s'identifier. Les femmes dont les Beaumont collectent les membres perdent leur identité dans la mesure où elles servent à recréer « morceau par morceau » (*M*, p. 496) le corps d'Abigail Beaumont et deviennent ainsi partie intégrante de la nouvelle identité qu'aurait eu cette dernière si elle avait pu être ramenée à la vie puisqu'elles en auraient partagé l'« âme » (*M*, p. 496), corps et âme ne faisant qu'un. D'ailleurs, les Beaumont prennent bien soin de sélectionner les morceaux qui « ressemblent le plus à ce qu'[Abigail] était » (*M*, p. 496), écrasant ainsi l'identité de leurs victimes en reléguant dès le départ ces dernières au statut de simples pièces de remplacement. Parallèlement, les deux jeunes enfants que sont devenus Wayne et Leland Beaumont peuvent aussi être perçus comme des victimes dont Milton et Abigail ont altéré l'identité. Que seraient devenus Josh et Gregory Philips s'ils n'avaient pas eu à changer de ville, de nom, de parents? Impossible de le dire. La secte cannibale ébranle pour sa part l'identité de ses

victimes en les réduisant d'abord, c'est évident, à des produits de consommation. Or, le fait que les membres de la secte conservent leurs victimes à l'état de squelette, et toutes en un même wagon, crée également « un sacré puzzle » (*IT*, p. 355) puisqu'il faut étudier l'ensemble « os par os pour tenter de rassembler chaque corps et ne pas les mélanger » (*IT*, p. 355). Conséquemment, le temps mis pour identifier ne serait-ce qu'une d'entre elles est largement décuplé et l'anonymat des victimes en est d'autant plus difficile à percer. La tueuse-araignée altère quant à elle l'identité de ses victimes non seulement en les asexuant, c'est-à-dire en les privant d'une part fondamentale de ce qui les définit, soit leur genre, mais surtout en les privant de tout trait distinctif. Elle « les veut dans le plus simple appareil, toutes égales, sans distinction de couleur de cheveux, ou de longueur, de sourcils ou [on] ne sai[t] quoi » (*M*, p. 509). « Ce n'est pas chaque victime qui est importante, c'est l'ensemble » (*M*, p. 509), un canevas vierge, impersonnel, grâce auquel la tueuse livre son message.

Les tueurs mis en scène par Chattam s'attaquent également à l'intégrité physique des personnes qu'ils s'approprient à tuer dans la mesure où ils en altèrent la condition. Dans *L'âme du mal*, une première autopsie révèle que le tueur recherché « a introduit [d]es corps étrangers » (*AM*, p.38), soit des sangsues, « au niveau du pharynx de [s]a victime avant sa mort » (*AM*, p.38) et que ce sont ces « sangsues [qui] l'ont étouffée » (*AM*, p.38). Qui plus est, les Beaumont, nous l'avons vu, démembrèrent leurs victimes dans le but d'empailler les parties qui les intéressent de sorte que les enquêteurs retrouvent chacune d'entre elles avec les « avant-bras » (*AM*, p. 102) en moins ou encore avec « deux cavités béantes à la place des jambes » (*AM*, p. 253). Si les modifications que fait subir Murdoch au corps de ses victimes sont dans un premier temps moins facilement identifiables, l'enquête révèle, rappelons-le, qu'il engraisse ces dernières avec pour objectif de s'en nourrir. À l'aube du dénouement,

Murdoch confirme d'ailleurs à O'Donnel avoir fait ingérer à celles-ci, après leur avoir tenu tout « un discours sur le cannibalisme » (*IT*, p. 572), « des morceaux de chair [] sans en expliquer la provenance » (*IT*, p. 572) en laissant alors « l'esprit de [ses] victime[s] imaginer ce qu'il voulait » (*IT*, p. 572) jusqu'à ce que, « [a]ffamé[e]s, [elles] finiss[ent] tou[tes] par manger » (*IT*, p. 572) et en perdent l'esprit. Ainsi, Murdoch altère pour sa part tout autant l'état physique que mental de ses prisonniers. Quant aux disciples de Caliban, ceux-ci ne se gênent pas pour « scalpe[r] » (*IT*, p. 36) leurs proies, pour les agresser sexuellement à de nombreuses reprises avant de les tuer (*IT*, p. 98) et même pour les déposséder de leurs propres yeux (*IT*, p. 547). En ce qui concerne la tueuse-araignée, elle mine à sa manière tout autant l'intégrité de ses victimes en laissant derrière elle des corps « entièrement vidé[s] » (*M*, p. 163), ce qui n'a rien pour rassurer.

Chattam dépeint des tueurs difficilement repérables qui violent donc à la fois l'intégrité corporelle et l'intégrité psychique de leurs victimes. Or, voilà que leur influence ne s'arrête pas là. Nous avons montré dans les chapitres précédents en quoi la personnalité de Brolin avait irrémédiablement été altérée par le contact « rapproché » qu'il devait maintenir avec les tueurs pour être à même de les comprendre. Permettons-nous désormais d'ajouter que le comportement de plus en plus discutable que le privé en vient à adopter nous incite en certaines occasions à nous interroger sur son intégrité morale – pensons seulement à la scène où il entre chez l'un des suspects par effraction, scène qui se solde par le meurtre dudit suspect. Dans la même veine, le lecteur qui décide de se plonger dans l'univers de la trilogie devient au fil des pages témoin de scènes où les tueurs commettent d'innombrables atrocités. Aussi, en choisissant de poursuivre sa lecture, il fait preuve d'un voyeurisme le mettant dans

une position pour le moins embarrassante et susceptible de remettre en cause sa propre intégrité morale.

Ainsi, Chattam pousse son lecteur à s'interroger sur la stabilité et la permanence – voire l'immutabilité – de sa propre identité et à prendre conscience de la facilité avec laquelle celle-ci peut être altérée, d'autant plus lorsque l'intégrité d'une personne est mise à mal. En conséquence, le lecteur n'a d'autre choix que de constater le caractère friable des fondements à partir desquels il se définit. Nous en avons montré un parfait exemple dans le chapitre précédent⁹⁸ lorsque nous avons vu que le lecteur, compte tenu du fait qu'il partage alternativement le point de vue des « bons » et des « méchants », se retrouve bien malgré lui « complice » des tueurs en ne pouvant intervenir auprès des victimes. Chattam insiste sur la présence de cette part obscure de l'humain en présentant des personnages marqués par la dualité. Sous la surface ou le vernis qui recouvre chaque individu qui se représente en société, à l'instar des entrailles de la terre dont nous avons exploré la symbolique⁹⁹, se cache une entité tout autre, et beaucoup moins reluisante cette fois. Milton Beaumont passe de « père un peu simplet » (*AM*, p. 196) à « manipulateur de génie » (*AM*, p. 482), un « parfait menteur » (*AM*, p. 482) ayant réussi à faire de ses enfants adoptifs de véritables « tueurs en puissance » (*AM*, p. 506). Eric Murdoch, que tous perçoivent comme le simple « shérif local » (*IT*, p. 395) de Phillipsburg, cache pour sa part ses habitudes cannibales sous « ses kilos superflus » (*IT*, p. 395); et sous sa figure de représentant de la loi, nul autre que Caliban, l'instigateur de l'« [h]olocauste » (*IT*, p. 355) dont O'Donnell et les siens sont témoins. Quant à Constance Abbocan, elle porte littéralement au quotidien une double peau, une « perruque » (*M*, p. 603) et un « costume en latex » (*M*, p. 602) grâce auxquels elle

⁹⁸ Pour en revoir la démonstration, consulter les pages 54 à 58 du présent document.

⁹⁹ Voir pages 43 et 44 du présent document.

dissimule aux yeux de tous son « physique troublant, terriblement androgyne » (*M*, p. 603). Elle devient Connie d'Eils, une « femme solitaire [et] un peu coincée » (*M*, p. 238) « au regard fuyant » (*M*, p. 238) qui, en plus d'être « gauche[,] n'assum[e] pas son physique » (*M*, p. 238). Comme nous venons de le voir, les tueurs ne sont pas ce qu'ils prétendent être. Le dédoublement de personnalité auquel assiste conséquemment le lecteur souligne à quel point l'identité peut se transformer en étant emportée par la folie qui hante la société.

Enfin, les tueurs de la trilogie se démarquent par la force de leurs convictions, Chattam faisant de leur spiritualité matière à s'inquiéter, et ce non sans raison. Milton Beaumont croit dur comme fer que « le texte de Dante, la *Divine Comédie* », est « un texte sacré » (*AM*, p. 496). Il pense aussi avoir réussi, « à force de le lire », à découvrir « tous ses petits secrets » et n'écarte depuis aucun moyen pour parvenir à ses fins, sacrifiant « une âme par cercle de l'Enfer » pour « remonter [jusqu'à] l'âme d'Abigail » (*AM*, p. 496) et la faire revenir à eux. Si Milton affirme avoir « percé le secret de l'immortalité » (*AM*, p. 496), Murdoch, pour sa part, s'est littéralement hissé au rang de Dieu, et même « mieux » (*IT*, p. 462), puisque ses disciples soutiennent avoir grâce à lui trouvé le « moyen de devenir des surhommes » (*IT*, p. 462). Finalement, Abbocan, plutôt que de perdre foi en la science, laquelle a après tout provoqué sa stérilisation forcée, perd plutôt foi en l'humanité. Elle se sert alors de toutes ses connaissances scientifiques, en tant que spécialiste « dans la systématique et l'évolution des arthropodes » (*M*, p. 505) et, tel un « poseur de bombe » (*M*, p. 102), frappe partout. Par la commotion créée et la « panique » (*M*, p. 627) générale qui s'ensuit, elle s'assure d'élever la veuve noire dont elle s'inspire au rang de nouvelle légende; d'autant plus que là où la religion n'a plus d'emprise, les croyances populaires, elles,

prolifèrent¹⁰⁰. En brossant le portrait de tueurs qui, au nom de leurs croyances, adoptent des comportements que nous nous permettons de qualifier d'extrêmes, mais qui trouvent leur origine dans les aspects négatifs de la société contemporaine, Chattam met en relief des dangers auxquels nous sommes tous exposés et qui pourraient littéralement nous coûter la vie : les dangers du fanatisme qui poussent les extrémistes à commettre d'épouvantables crimes.

Paradoxalement, plus les enquêteurs et leurs acolytes mettent au jour les systèmes de croyances dans lesquels s'ancre la logique des tueurs, plus ils voient les failles et les limites de leur propre système, au point où ils se retrouvent eux-mêmes graduellement ébranlés dans leur spiritualité. Comme nous l'avons vu dans le chapitre 1, Chattam met en parallèle dans son premier tome la foi judéo-chrétienne et la magie noire. En présentant les croyances de Milton Beaumont en ce système alternatif qui, pour le lecteur, tient du non-sens, l'auteur amène ce dernier à s'interroger sur les fondements du système judéo-chrétien et sur le rôle de l'Église relativement à la représentation que nous nous faisons de Dieu : « Et si Dieu n'était pas ce que nous pensons? » (AM, p. 308) « [A]près tout, [c'est] l'Église [qui] lui a façonné une image au fil du temps, à travers une époque où elle était toute-puissante, maîtresse de ce qui s'écrivait et se transmettait. » (AM, p. 308) Au fil du roman, les enquêteurs soulignent aussi toute la subjectivité des préceptes que nous suivons au nom de notre foi comme s'ils étaient porteurs de la vérité alors que « depuis deux mille ans, la religion a eu largement le temps de lénifier le monde, de le soumettre à sa volonté et d'en établir la spiritualité comme elle l'entendait » (AM, p. 308), faisant de nous de vulgaires pantins. Dans le deuxième tome, Chattam évoque la possibilité que Dieu ait perdu la bataille et « que la pureté originelle [soit]

¹⁰⁰ Pour plus d'information sur le sujet, voir Martine Roberge, *De la rumeur à la légende urbaine*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Ethnologie de l'Amérique française », 2009, 150 p.

disparu[e, r]ien n' [étant] éternel » (*IT*, p. 55). À mesure que le romancier fait la démonstration de la multiplicité des systèmes de croyances auxquels une personne peut adhérer¹⁰¹ – laquelle peut, à la limite, se créer sa propre religion si cela lui sied davantage –, il remet en doute la validité même de la notion de foi par le biais de ses personnages qui constatent qu'« aujourd'hui les croyances ne sont plus des convictions, mais des choix! [...] [O]n se choisit une spiritualité, quitte à en changer plusieurs fois au cours de sa vie » (*IT*, p. 406). La religion devient alors « un moyen de mieux vivre, de mieux appréhender sa condition de mortel, on ne vit plus pour Dieu, on y croit pour soi, et on [nous] le vend comme une forme d'anxiolytique spirituel, adapté en fonction des goûts » (*IT*, p. 406). Enfin, Chattam prépare le terrain dans les premier et deuxième tomes de sa trilogie pour finalement remettre en doute, dans le dernier tome, la validité de la science élevée au rang de système de croyances, divinité nouvelle que l'homme a créée pour « remplacer l'image fuyante et branlante de Dieu » (*AM*, p. 399), mais qui n'explique finalement pas tout, comme « la genèse des personnalités de tueurs en série » (*IT*, p. 584) ou, plus largement, ces innombrables « parcelles de mystère [qui] sont propres à la vie » (*M*, p. 46). En ouverture de *Maléfices*, « toute [la] science [des personnages en arrive] à disparaître, et avec elle toutes les certitudes de ce monde » (*M*, p. 19) lorsqu'ils comprennent, en raison notamment du « réveil » d'un cadavre sur une table d'autopsie (*M*, p. 18-19), que même la science, dans laquelle ils fondaient tous leurs espoirs, ne peut leur offrir davantage de certitudes, leur servir aveuglément d'ancrage. Ainsi, l'auteur met en scène des protagonistes qui, au travers des atrocités auxquelles ils sont confrontés, n'ont plus le luxe de s'accrocher à un quelconque système de croyances pour chercher réconfort puisqu'aucun d'eux ne se révèle infaillible et,

¹⁰¹ Nous en avons fait la démonstration dans le chapitre 1, pages 21 à 24.

surtout, n'arrive à expliquer « raisonnablement » l'essentiel : la nature, voire la raison d'être, du mal qu'ils côtoient quotidiennement.

Les personnages de tueurs en série, auxquels sont associées les figures de l'irrationnel, permettent à Chattam de développer sa critique de la société dans la mesure où les problématiques dont ils sont le produit et le doute dont ils sont les vecteurs peuvent littéralement tout détruire. Comme nous l'avons montré, Chattam utilise les figures de l'irrationnel pour amplifier les problématiques sociales qu'il souhaite dénoncer. Il en montre les dangers ainsi que les répercussions concrètes au travers des tueurs en série qu'il met en scène, lesquels font ressortir toute la fragilité de la société critiquée. Le fantastique dont certains écrivains faisaient usage au XIX^e siècle pour « répliquer aux “certitudes” rationnelles et scientifiques de leur époque¹⁰² » sert, chez l'auteur, à réfuter toute certitude qui soit et à souligner le caractère aussi instable que fragile de l'univers dans lequel nous gravitons. Ainsi, Chattam attire notre attention sur la négligence (et ses conséquences) au sein de notre société, sur la rapacité de la société de consommation et sur les débordements de la science. Parallèlement, il nous met aussi en garde contre les effets concrets de ces problématiques sociales alors que tout notre monde est remis en question. Si au départ, le mal nous semble pouvoir encore être attribué à l'Autre, soit aux tueurs en série et aux marginaux dépeints, Chattam propose, par l'intermédiaire de l'évolution du personnage de Brolin, une dernière analyse qui se veut tout autre à mesure que la frontière entre le détective et les tueurs qu'il traque s'amincit, à mesure que le bien et le mal se confondent autant dans l'esprit du privé que dans ses comportements. Nous nous rendons alors compte que cet Autre n'est pas aussi différent de nous que nous aimerions le croire.

¹⁰² Anonyme, « Étrange XIX^e siècle », *La revue des ressources* [en ligne], Lapoutroie, Éditions des ressources, <http://www.larevuedesressources.org/-etrange-xixe-siecle.046-.html>, page consultée le 2 juillet 2015.

CONCLUSION

Dans sa Trilogie du mal, Chattam développe une forme de roman à suspense qui s'appuie sur les figures de l'irrationnel – revenant, démon monstrueux et araignée géante – qu'il dessine en filigrane des tueurs en série qu'il met en scène. L'auteur présente des indices (les témoignages, les analyses scientifiques ou les preuves matérielles que les enquêteurs recueillent) qui soutiennent le parallèle établi entre les premières et les seconds. Les comportements des tueurs et leur personnalité comptent aussi parmi les éléments que l'auteur décrit qui favorisent le rapprochement fait avec les figures de l'irrationnel dont il trace les pourtours. Le romancier développe également lesdites figures grâce aux systèmes de croyances étoffés qu'il représente dans le corps de ses romans ainsi que par la dimension métaphorique qu'il accorde à chacune d'elles et dont il fait voir les effets sur différents personnages. Ce faisant, Chattam ranime les peurs qui sont associées aux figures de l'irrationnel dans l'imaginaire. Bien que, prises seules, ces dernières ne fassent pas l'objet d'une véritable croyance, elles servent largement l'auteur en incitant désormais son lecteur à craindre tout autant les tueurs qui les personnifient que ce qu'elles représentent métaphoriquement.

Chattam développe une poétique qui s'inspire du fantastique et de l'horreur afin de créer une atmosphère angoissante dans sa trilogie. Il décrit des lieux qui, par leur caractère imposant et étrange ou leur association au domaine de la mort, ont tout pour insécuriser son lecteur, d'autant plus que les objets que contiennent bon nombre d'entre eux donnent tout autant matière à s'inquiéter. Le romancier en appelle également à l'imaginaire sensoriel de son lecteur en incluant à son écriture la description d'odeurs et de bruits propres à aviver l'angoisse. Il inscrit par ailleurs l'action de ses romans dans des endroits dont la symbolique

est associée au surnaturel et travaille ses descriptions de manière à ce qu'elles revêtent un caractère qui a tout pour susciter les doutes et les craintes de ses lecteurs. Le romancier évoque aussi maintes peurs qui contribuent à soutenir l'atmosphère angoissante mise en place et il présente au lecteur de véritables scènes d'horreur qui ont l'art de cultiver sa vulnérabilité à tout l'irrationnel dépeint dans la trilogie. Chattam exploite en outre avec beaucoup d'adresse l'un des principaux procédés d'écriture utilisés dans le roman à suspense, lequel consiste à changer de perspective d'un chapitre à l'autre. Ce procédé permet au lecteur de partager le ressenti des différents personnages, des victimes aux enquêteurs en passant même par les tueurs. L'auteur place du même coup le lecteur dans un état de tension toujours croissante à mesure qu'il l'oblige à assister, impuissant, au drame qui se joue devant lui; une tension qui atteint son sommet lorsque ce même lecteur entrevoit la logique et l'intelligence dont les tueurs font preuve derrière leur apparente folie. Enfin, Chattam s'interroge sur les frontières de l'irrationalité en mettant en scène des enquêteurs qui sont tous, de près ou de loin, touchés par la folie. Ainsi, l'auteur s'inspire à la fois du fantastique, de l'horreur et du roman à suspense pour implanter ses figures dans un univers marqué par l'irrationnel qui n'en demeure pas moins « réaliste » pour autant aux yeux du lecteur.

Si Chattam, dans le cadre de sa trilogie, ne fait jamais basculer ses personnages dans un monde proprement fantastique, c'est pour inciter son lecteur à établir les parallèles qui s'imposent avec sa propre réalité. Tous les éléments sont alors en place pour que l'auteur puisse présenter à son lecteur une réflexion sur la société contemporaine. De fait, Chattam se sert des figures de l'irrationnel qu'il intègre à sa trilogie pour souligner l'ampleur des problématiques sociales sur lesquelles il veut attirer l'attention de ses lecteurs. Il montre les dangers ainsi que les répercussions concrètes de celles-ci par le biais des tueurs en série

dépeints, lesquels mettent en évidence le caractère friable de la société. Le romancier a recours aux codes du fantastique pour déstabiliser son lecteur, le poussant du même coup à observer avec davantage d'attention la société qui lui est décrite et qui ressemble étrangement à la sienne. Ainsi, ce dernier est dans un premier temps amené à reconnaître grâce à la figure du revenant et la hantise qu'il représente les effets de toute négligence passée sur la capacité subséquente d'un être humain à choisir et à agir librement. Puis, en mettant en scène la figure du démon monstrueux et la recherche de toute-puissance qui le caractérise, Chattam incite son lecteur à prendre conscience de l'emprise des dogmes de la société de consommation sur la manière d'être de tout individu. Enfin, grâce à la figure de l'araignée géante et sa bestialité, il presse ce dernier d'ouvrir les yeux sur les effets dévastateurs que peut avoir le « progrès » scientifique lorsqu'il en vient à créer et à servir des monstres plus qu'à encourager le développement positif de la civilisation. En ancrant ces figures dans un univers réaliste par le biais des tueurs qui les personnifient, le romancier sensibilise également son lecteur aux effets tangibles de ces problématiques sociales.

Les figures de l'imaginaire « fantastique » (revenant, démon monstrueux et araignée géante) se « matérialisent » dans la corporalité des tueurs en série. Par ce processus, nous assistons à l'intériorisation du mal mis en scène par l'auteur : au lieu d'être étranger, extérieur à l'humain, le mal est considéré partie intégrante de sa personnalité. De la même manière, Chattam nous fait prendre conscience que la société dans laquelle nous vivons, ce « monstre » plus grand que nous sur lequel nous ne semblons pas avoir de prise et de contrôle, est formée d'humains. Ces humains peuvent altérer notre identité, menacer notre intégrité et ébranler notre spiritualité tout comme le fait à plus large échelle la société, dont les tueurs en série sont les représentants concrets. Ainsi, d'entité immatérielle, de monstre

impossible à appréhender parce qu'il nous dépasse, la société, sous ses aspects négatifs, devient palpable au travers des individus malveillants qui la constituent.

Chattam fait du personnage iconique de sa trilogie, Joshua Brolin, la clé de voûte de toute la réflexion que nous avons présentée. Par la transformation profonde qui s'opère dans la personnalité du privé au fil des chapitres, puis des tomes, l'auteur nous oblige à prendre conscience que les défaillances de l'homme ne sont pas l'apanage des déviants ou des tueurs en série, et que cet Autre que nous redoutons tant et auquel nous souhaiterions bien attribuer toutes les fautes n'est pas fondamentalement différent de nous. Nous rendons la société puis les autres responsables de tous les maux, mais cette société n'est en fait constituée que de milliers de nos semblables qui, tels que nous, doivent composer avec leur part d'ombre et sont individuellement responsables du devenir de cette société même. Nous nous laissons influencer par nos pairs et perpétons les traditions de la société telle que nous la connaissons dans le but de satisfaire nos semblables, de respecter les dogmes en place. Nous jouons au caméléon avec notre propre identité jusqu'à nous perdre; nous malmenons sans cesse notre intégrité et l'entachons dans le seul but de supplanter autrui; nous nous magasinons une spiritualité à défaut de savoir trouver en nous de réelles convictions, de sorte que nous avons raison de craindre pour notre avenir. D'autant plus que, comme Chattam le souligne, nous ne pouvons chercher réconfort à l'extérieur de nous-mêmes ou lever les yeux vers notre société et les différents systèmes de croyances en place pour qu'ils nous indiquent la « voie à suivre ». De fait, la société n'a pas plus que nous les réponses à nos interrogations puisqu'elle puise sa « sagesse » ou son « abject » en nous et non l'inverse. Nous sommes ainsi les agents de notre propre malheur, les responsables de notre victimisation et de notre asservissement. Chacun d'entre nous compose cette société que nous critiquons tant, en

entretient les valeurs... et les maux. Comme nous le rappelle Nietzsche, que cite Chattam : « L'homme est une corde tendue entre l'animal et le Surhomme, une corde au-dessus d'un abîme. » (*M*, p. 534) Il ne tient donc qu'à nous de lutter contre la négligence et le déterminisme familial dans ce qu'il peut avoir de néfaste pour éviter que ses conséquences nous hantent collectivement par la suite. Il nous revient également de mettre un frein à la consommation excessive ainsi que de réapprendre à être sans chercher le pouvoir absolu. Enfin, c'est à nous, et à nous seuls, d'encadrer la science pour qu'elle serve bien notre humanité et non les relents de notre bestialité primitive. La recette de l'équilibre qu'il nous faut atteindre, nous sommes les seuls à pouvoir la trouver.

La question de la responsabilité individuelle de l'homme est d'ailleurs justement au cœur de la continuation analeptique qu'a fait paraître Chattam en 2009. Dans *Maléfices*, Chattam avait promis en « [p]ost-scriptum » (*M*, p. 638) d'apaiser un jour, par le biais d'un autre roman, la curiosité inassouvie des nombreux lecteurs qui « auraient voulu savoir ce qu'[était] devenu le mari [disparu] d'Annabel » (*M*, p. 639). Tel qu'attendu, *La promesse des ténèbres*¹⁰³ nous raconte l'histoire du journaliste Brady O'Donnell, une histoire qui s'ouvre sur la citation suivante tirée de Stein Harden : « Il y a des choses que l'homme préfère ignorer de lui-même s'il ne veut pas bannir tous les miroirs du monde¹⁰⁴. »

Dès les premières pages, Chattam met en scène un reporter indépendant en pleine crise de la quarantaine. Brady en est à un stade de sa vie où il remet en question tout autant ce qu'il est devenu que sa vie amoureuse et professionnelle. Alors qu'il se trouve en mal d'inspiration pour un prochain reportage, il reçoit un encart cartonné d'un ami qui l'encourage à enquêter sur l'industrie pornographique « de l'intérieur » au moyen d'un de ses

¹⁰³ Maxime Chattam, *La promesse des ténèbres*, Paris, Michel Lafon, coll. « Pocket », n° 14414, 2009, 599 p.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 11.

contacts : Rubis. Sur l’encart, trois éléments seulement : « une photo avec un numéro de téléphone et une adresse de site Internet¹⁰⁵ ». Sur le coup, Brady refuse l’idée en bloc, mais le soir venu, tandis qu’il « err[e] sur le Net [...] dans l’espoir que quelque chose surgisse dans son esprit¹⁰⁶ », ses pensées l’entraînent sur le site de Rubis et il y lance « la seule vidéo disponible, aucun autre clic [n’étant] possible¹⁰⁷ ». Dès cet instant, Brady se trouve « tétanisé par le déchaînement de barbarie¹⁰⁸ » auquel il assiste : « un viol¹⁰⁹ ». Incapable de « s’en remettre¹¹⁰ », de statuer sur la fiction ou la réalité de la scène, et d’autant plus « perturb[é] par le fait qu’il n’[a] pu s’empêcher d’éprouver une pointe d’excitation¹¹¹ » en la visionnant, Brady multiplie les démarches pour rencontrer Rubis en personne et y parvient. Or, voilà que leur entretien se solde par le suicide de cette dernière juste devant les yeux du reporter – un enchaînement d’événements qui se révélera lourd de conséquences pour le journaliste.

À mesure que Chattam décrit les péripéties de Brady – une descente aux Enfers essentiellement tributaire de ses choix, de ses agissements, et de leurs conséquences –, il explore l’obscurité et, surtout, la responsabilité de chaque individu avec encore plus de profondeur que dans sa trilogie. Au travers des tribulations du reporter, Chattam renoue aussi avec l’irrationnel déjà mis en place dans cette dernière. Hanté par le spectre de Rubis et obsédé par le parcours de la jeune femme au point de frôler la folie, Brady entreprend d’enquêter sur sa vie et de faire la lumière sur ses dernières paroles :

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 36.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 37.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 38.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 41.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 42.

¹¹¹ *Ibid.*

Les démons existent, pour de vrai, pas le folklore de l'Halloween, mais les vraies créatures de Satan. Elles sillonnent nos rues, je les ai croisées. [...] Votre copain avait tort. [...] Finalement, vous êtes bien comme tous les autres¹¹².

En cours de récit, Chattam développe cette fois la figure du vampire – s'incarnant sous les traits de violeurs sadiques – et met en scène des membres du peuple taupe, une population qui habiterait les souterrains new-yorkais, mais dont l'existence demeure contestée¹¹³. Enfin, le romancier plonge également son lecteur au cœur de l'industrie pornographique et d'un univers virtuel, qui semblent évoluer parallèlement à la société et être régis par leurs propres codes, indépendants du reste du monde. Par cette rencontre entre un imaginaire plus lointain et l'actualité d'une culture en pleine expansion, où la frontière entre le virtuel et le réel est de plus en plus mince, Chattam nous dépeindrait-il le siège de nouvelles monstruosité au cœur de l'homme?

¹¹² *Ibid.*, p. 53.

¹¹³ Pour plus de renseignements sur le sujet, voir Jennifer Toth, *The Mole People : Life in the Tunnels beneath New York city*, Chicago, Chicago Review Press, 1995 [1993], 280 p. ; Joseph Brennan, « Fantasy in *The mole people* » [en ligne], New York, Columbia University, 1996, <http://www.columbia.edu/~brennan/abandoned/mole-people.html>, article consulté le 8 août 2015 et Chantal Lasbats, « Dans les entrailles de New York » [documentaire], Paris, France 5 / Sundance Channel / INA, 2008, 52 minutes.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

CHATTAM, Maxime, *L'âme du mal*, Paris, Michel Lafon, coll. « Pocket », n° 11757, 2002, 514 p.

CHATTAM, Maxime, *In Tenebris*, Paris, Michel Lafon, coll. « Pocket », n° 12076, 2002, 599 p.

CHATTAM, Maxime, *Maléfices*, Paris, Michel Lafon, coll. « Pocket », n° 12249, 2004, 639 p.

Ouvrages et articles théoriques

ANDRÉ, Christophe, *Psychologie de la peur : craintes, angoisses, phobies*, Paris, Odile Jacob, coll. « Poches Odile Jacob », 2005, 368 p.

BARLOY, Jean-Jacques, « Rumeur sur des animaux mystérieux », *Communications*, vol. 52, n° 52, 1990, p. 197-218.

BARONI, Raphaël, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007, 437 p.

BARTHES, Roland, « L'effet de réel », *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982, p. 81 à 90.

BAYARD, Jean-Pierre, *La symbolique du monde souterrain*, Paris, Payot, 1973, 208 p.

BESSIÈRE, Irène, *Le récit fantastique : la poétique de l'incertain*, Paris, Librairie Larousse, 1974, 256 p.

BONARDEL, Françoise, *L'irrationnel*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je? », n° 3058, 1996, 127 p.

BRENNAN, Joseph, « Fantasy in *The mole people* » [en ligne], New York, Columbia University, 1996, <http://www.columbia.edu/~brennan/abandoned/mole-people.html>.

BRUNEL, Pierre (dir.), *Mythes et littérature*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1994, 165 p.

BRYON-PORTET, Céline « La culture du secret et ses enjeux dans la “société de communication” », *Quaderni*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, n° 75, printemps 2011, p. 95 à 103. Aussi en ligne : <http://quaderni.revues.org/410>.

CAILLOIS, Roger « Les thèmes fondamentaux de J. L. Borges », *Les cahiers de l'Herne*, Paris, L'Herne, 1981, p. 179 à 193.

CAILLOIS, Roger, « Puissances du roman, deuxième partie, le roman policier », *Approches de l'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1974, p. 177-205.

CAMPION-VINCENT, Véronique et Jean-Bruno RENARD, *De source sûre : nouvelles rumeurs d'aujourd'hui*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2002, 393 p.

CASTEX, Pierre-Georges, *Le Conte fantastique en France*, Paris, José Corti, 1951, 466 p.

CHASSAY, Jean-François, *Dérives de la fin : sciences, corps et villes*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », n° 3, 2008, 220 p.

CHEVREL, Yves et Camille DUMOULIÉ (dir.), *Le mythe en littérature : essais en hommage à Pierre Brunel*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, 403 p.

DOYEN, Charles, « L'image du labyrinthe dans l'Enfer de Dante », *Folia Electronica Classica* [en ligne], Louvain-la-Neuve, Université de Louvain, n° 7, janvier-juin 2004, <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FE/07/Labyrinthe.html#labyrinthe>.

DUBOIS, Jacques, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1992, 235 p.

DUBOIS, Jacques, *Les romanciers du réel : de Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, coll. « Points. Essais », n° 434, 358 p.

DUBREMEL, Olivier, « Le Crimino-folkloriste face aux serial killers », Jean-Bruno Renard (dir.), *L'imaginaire de l'effroyable : monstres, crimes et catastrophes*, Montpellier, Les Cahiers de l'IRSA, n° 3, 1999, p. 61-71.

DULOUT, Stéphanie, *Le roman policier*, Paris, Éditions Milan, coll. « Les Essentiels Milan », n° 12, 1997, 63 p.

DUMORTIER, Jean-Louis, *Lire le récit de fiction. Pour étayer un apprentissage : théorie et pratique*, Bruxelles, De Boeck, coll. « Savoirs en pratique », 2001, 496 p.

DUMOULIÉ, Camille, « La ville maudite dans le roman du XX^e siècle : mythe ou fantasme? », Pierre Brunel (dir.), *Mythes et littérature*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1994, p.111-118.

ÉVRARD, Franck, *Lire le roman policier*, Paris, Dunod, 1996, 183 p.

FONDANÈCHE, Daniel, *Le roman policier*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes & études », 2000, 110 p.

FREUD, Sigmund « L'inquiétante étrangeté (das unheimliche) », *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », n° 243, 1971 [1933], p. 163 à 210. Aussi en ligne <http://dx.doi.org/doi:10.1522/030149457>.

GONON, Laetitia, « Mythes et démystification dans le roman policier de Fred Vargas », *Recherches et Travaux*, n° 77, 2010, p. 119-135. Aussi en ligne <http://recherchestravaux.revues.org/434>.

GRIVEL, Charles, *Fantastique-fiction*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1992, 254 p.

HARRISON, Robert Pogue, *Forests*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992, 288 p.

KALIFA, Dominique, *Les bas-fonds. Histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2013, 394 p.

KHODOSS, Florence, « Irrationnel », Sylvain Auroux et André Jacob (dir.), *Encyclopédie philosophique universelle : les notions philosophiques*, Paris, Presses universitaires de France, vol. II, tome I, 1990, p. 1376-1377.

LACASSIN, Francis, *Mythologie du roman policier 1*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », 1974, 317 p.

LACASSIN, Francis, *Mythologie du roman policier 2*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », 1974, 313 p.

LAHAYE, Willy et Débora PONCELET (dir.), « D'une génération à l'autre », *La revue internationale de l'éducation familiale*, Paris, L'Harmattan, vol. 2, n° 22, 2007, 138 p. Aussi en ligne <http://www.cairn.info/revue-la-revue-internationale-de-l-education-familiale-2007-2.htm>.

LASBATS, Chantal, « Dans les entrailles de New York » [documentaire], Paris, France 5 / Sundance Channel / INA, 2008, 52 minutes.

LAZORTHES, Guy, *L'imagination, source d'irréel et d'irrationnel, puissance créatrice*, Paris, Ellipses, coll. « Culture et histoire », 125 p.

LEUTRAT, Jean-Louis, « The Brave », Murielle Gagnebin et Julien Milly, *Les images honteuses*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, coll. « L'or d'Atalante », 2006, 448 p.

LITS, Marc, *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, Éditions du C.É.F.A.L., coll. « Paralittératures », 1993, 214 p.

LORD, Michel, « Le surnaturel est-il un genre du discours? », *XYZ La revue de la nouvelle*, n° 17, 1989, p. 69-72. Aussi en ligne <http://id.erudit.org/iderudit/3145ac>.

LOUVIOT, Myriam, *Fiche de synthèse. Le roman policier* [en ligne], Paris, Éditions Didier, 2012, 6 p., http://www.mondesenvf.fr/ressources/Atelier1/01_Fiche_de_synthese_roman_policier.pdf.

MALRIEU, Joël, *Le fantastique*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1992, 160 p.

MARPEAU, Elsa, *Des crocodiles dans les égouts*, Paris, Éditions J'ai Lu, coll. « Libro Imaginaire », n° 755, 2006, 73 p.

MAZEL, Céline, « La torture », Jean-Bruno Renard (dir.), *L'imaginaire de l'effroyable : monstres, crimes et catastrophes*, Montpellier, Les Cahiers de l'IRSA, n° 3, 1999, p. 21-40.

MELLIER, Denis, *La littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Mémo, Lettres », 2000, 62 p.

MISSLIN, René, *Le comportement de peur : une approche multidimensionnelle*, Paris, Publibook, coll. « Sciences humaines et sociales. Psychologie », 2006, 107 p.

MORIN, Edgar, *L'homme et la mort*, Paris, Seuil, 1970, p. 21.

MUCHEMBLED, Robert, *Une histoire du diable*, Paris, Seuil, 2000, 403 p.

NARCEJAC, Thomas, *Une machine à lire : le roman policier*, Paris, Éditions Denoël/Gonthier, 1975, 247 p.

PEDINIELLI, Jean-Louis et Pascale BERTAGNE, *Les Phobies*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 125 p.

PELOSATO, Alain, *Fantastique : des auteurs et des thèmes*, Pantin, Éditions Naturellement, coll. « Fictions », 1998, 190 p.

POMERLEAU, Luc et Guy SIROIS, « L'horreur anglo-saxonne ou *excuse me, but your slime is dripping in my tea...* », *Solaris*, n° 81, automne 1988, p. 43-52.

PUZIN, Claude, *Le fantastique. Textes, commentaires et guides d'analyse*, Paris, Nathan, 1984, 160 p.

RADINE, Serge, *Quelques aspects du roman policier psychologique*, Genève, Éditions du Mont-Blanc, 1960, 291 p.

RENARD, Jean-Bruno (dir.), *L'imaginaire de l'effroyable : monstres, crimes et catastrophes*, Montpellier, Les Cahiers de l'IRSA, n° 3, 1999, 202 p.

RENARD, Jean-Bruno (dir.), *Rumeurs et légendes urbaines*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 2013 [1999], 127 p.

REUTER, Yves, *Le roman policier*, Paris, Nathan, coll. « 128 Lettres », n° 162, 2005, 128 p.

REUTER, Yves, *Le roman policier et ses personnages*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du texte », 1989, 238 p.

ROBBE, Brigitte, « Aux frontières de la normalité », Jean-Bruno Renard (dir.), *L'imaginaire de l'effroyable : monstres, crimes et catastrophes*, Montpellier, Les Cahiers de l'IRSA, n° 3, 1999, p. 149-160.

ROBERGE, Martine, *De la rumeur à la légende urbaine*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Ethnologie de l'Amérique française », 2009, 150 p.

ROBERGE, Martine, *L'art de faire peur : des récits légendaires aux films d'horreur*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, 233 p.

ROY, André, *Dictionnaire général du cinéma*, Anjou, Les Éditions Fides, 2007, 517 p.

STEINMETZ, Jean-Luc, *La littérature fantastique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 2008 [1990], 127 p.

THOMAS, Louis-Vincent, *Anthropologie des obsessions*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 1988, 182 p.

THOMAS, Louis-Vincent, *Civilisations et divagations : mort, fantasmes, science-fiction*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1979, 280 p.

TOTH, Jennifer, *The Mole People : Life in the Tunnels beneath New York city*, Chicago, Chicago Review Press, 1995 [1993], 280 p.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Points, Essais », n° 73, 1970, 188 p.

TODOROV, Tzvetan, « Typologie du roman policier », *Poétique de la prose*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1978 [1971], p. 9-20.

VAN DE WINKEL, Aurore, *Gérer les rumeurs, ragots et autres bruits*, Liège, Edipro, 2012, 317 p.

VAX, Louis, *Les chefs-d'œuvre de la littérature fantastique*, Paris, Presses universitaires de France, 1979, 230 p.

VIÑAR, Marcelo N., « La spécificité de la torture comme source de trauma », *Revue française de psychanalyse*, vol. 69, n° 4, 2005, p. 1205-1224. Aussi en ligne www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2005-4-page-1205.htm.

VION-DURY, Juliette et Pierre BRUNEL (dir.), *Dictionnaire des mythes du fantastique*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, coll. « Espaces Humains », 2003, 313 p.

Divers

Journaux

DENONCOURT, Frédéric, « Légendes urbaines : thérapie de groupe », *Voir* [en ligne], Québec, 23 octobre 2002, <http://voir.ca/societe/2002/10/23/legendes-urbaines-therapie-de-groupe/>.

FERNIOT, Christine, « Le polar n'a plus mauvais genre », *L'Express Culture – Lire* [en ligne], Paris, 8 juin 2010, http://www.lexpress.fr/culture/livre/le-polar-n-a-plus-mauvais-genre_897653.html.

FESSENDEN, Ford et Sam ROBERTS, « Then as now – New York’s shifting ethnic mosaic », *The New York Times* [en ligne], New York, The New York Times Company, 22 janvier 2011, <http://www.nytimes.com/interactive/2011/01/23/nyregion/20110123-nyc-ethnic-neighborhoods-map.html>.

Ouvrage de référence

REY-DEBOVE, Josette et Alain REY (dir.), *Le Petit Robert 2014*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2014, 2837 p.

Romans

CHATTAM, Maxime, *La Promesse des ténèbres*, Paris, Michel Lafon, coll. « Pocket », n° 14414, 2009, 599 p.

Sites web

ANONYME, « Étrange XIX^e siècle », *La revue des ressources* [en ligne], Lapoutroie, Éditions des ressources, <http://www.larevuedesressources.org/-etrange-xixe-siecle,046-.html>.

ANONYME, « Interview de Maxime Chattam », *Kopines* [en ligne], <http://www.kopines.com/le-mag/tous-les-dossiers-c233/interview-de-maxime-chattam-part-2-p798/#.VTztRpV0yWg>.

ANONYME, « Jesse Ventura enquête sur la zone 51 », *Mystère-TV* [en ligne], <http://www.mystere-tv.com/jesse-ventura-enquete-sur-la-zone-51-v2300.html>.

BOUFFARD, Caroline, « Le top des lieux interdits », *Canal D* [en ligne], 10 janvier 2014, <http://www.canald.com/decouvertes/tops/le-top-des-lieux-interdits-1.1367375>.

LA LIGUE DE L’IMAGINAIRE, « Présentation » [en ligne], http://www.la-ldi.com/?page_id=5.

MINISTÈRE DE LA CULTURE, DES COMMUNICATIONS ET DE LA CONDITION FÉMININE, « Les habitudes de lecture », *Les pratiques culturelles au Québec en 2009 parmi les groupes sociaux*, Québec, Gouvernement du Québec, avril 2011, 282 pages. Aussi en ligne http://www.bdso.gouv.qc.ca/docs-ken/multimedia/PB04800FR_PratiqueCulturelle_gr_sociaux2009H00F03.pdf.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
RÉSUMÉ	iii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1	
Les figures de l'irrationnel dans la Trilogie du mal	10
<i>I. Apparition du revenant sur un fond de magie noire</i>	11
<i>II. Émergence du démon monstrueux au cœur de l'éclatement des croyances</i>	18
<i>III. Éclosion d'une araignée géante au milieu de la logique scientifique</i>	25
CHAPITRE 2	
L'irrationnel et la poétique de l'angoisse	37
<i>I. Construction d'une atmosphère propice à éveiller les peurs</i>	37
<i>II. Peurs communes, sévices et visions d'horreur</i>	48
<i>III. Partage du ressenti et psychologie des personnages</i>	55
CHAPITRE 3	
Le roman à suspense et la critique de la société	66
<i>I. Quand la fiction fait état du réel</i>	66
<i>II. Les figures de l'irrationnel « au service » d'une critique sociale</i>	71
<i>III. Les tueurs en série comme vecteurs des peurs de l'homme moderne</i>	84
CONCLUSION	92
BIBLIOGRAPHIE	99
TABLE DES MATIÈRES	105