

Sur la scène de crime...

Enquête sur les enjeux linguistiques et stylistiques de motifs récurrents dans le *thriller* contemporain

Gonon, Laetitia*, & Kraif, Olivier**, & Novakova, Iva**, & Piat, Julien*, & Sorba, Julie**

*UMR Litt&Arts ; **LIDILEM (EA 609)

Université Grenoble Alpes – F-38040 Grenoble

{laetitia.gonon et olivier.kraif et iva.novakova et julien.piat et julie.sorba}@univ-grenoble-alpes.fr

Résumé. À partir d'un vaste corpus de romans policiers, l'étude propose de cerner les propriétés linguistiques et les fonctions textuelles de l'expression *scène de crime* ; la méthode adoptée associe les outils de la linguistique de corpus et les travaux en stylistique. Il s'agit de montrer comment les structures où apparaît cette expression *scène de crime* déterminent des traits stylistiques propres au *thriller* et quels rôles joue alors l'expression dans l'économie narrative de ce sous-genre du roman policier. La spécificité de l'expression *scène de crime* a été établie à l'aide de méthodes lexico-syntaxiques : la technique d'extraction des arbres lexico-syntaxiques récurrents, fondée sur des seuils de mesure d'association et de fréquence minimum, permet tout d'abord d'identifier ceux qui semblent spécifiques à un sous-genre textuel. Une approche plus stylistique permet ensuite de recontextualiser, sur le plan diachronique, l'apparition de cette expression dans le corpus (fin XXe-début XXIe siècles). On constate que les motifs de mots co-occurents qui s'organisent autour de *scène de crime* – sous la forme de structures linguistiques variées (collocations, colligations, phrases nominales) – ressortissent à l'expression de la localisation et de l'expertise (en particulier par transposition de l'anglais). Enfin, l'expression *scène de crime* permet, dans le roman, de passer du récit (découverte du crime) à la description (de l'enquête) ; elle permet surtout de réactiver le souvenir de la découverte des cadavres et fonctionne alors, en partie par connotations, comme un réservoir d'horreur, une ponctuation participant de l'atmosphère macabre du *thriller*.

Abstract. Based on a large corpus of French detective fictions, this study aims to determine the linguistic properties and textual functions of *scène de crime* considered as a phrase. Combining the tools from corpus linguistics with a stylistic approach, we wish to point out: (i) how the linguistic patterns in which *scène de crime* appears may be read as stylistic features specific to the *thriller* subgenre; (ii) which roles *scène de crime* plays within the *thriller* narrative. The specificity of *scène de crime* as a phrase is first emphasized through lexico-syntactic methods: the extraction of recurrent lexico-syntactic trees, for which the log-likelihood measure is over a given threshold, enables us to identify which ones are specific for the subgenre. Then, a stylistic approach helps contextualize in a diachronic trend the emergence of the phrase by the end of the 20th century. Observation points out that around *scène de crime* appear some patterns (*motifs*) of co-occurring words—should they be collocations, colligations or non-verbal sentences—which altogether tend to express localization or expertise. Indeed, *scène de crime* appears to operate a shift from narration (*when the crime is discovered*) to description (*all along the investigation*). The repeated phrase revives the horrible discovery of the bodies and turns out to function as a powerful device for the framing of the thriller macabre atmosphere.

1 Introduction

Dans ce travail, nous partons de l'hypothèse que la langue littéraire se caractérise par la surreprésentation de patrons et de constructions lexico-syntaxiques (CLS) qui lui sont spécifiques (cf. Philippe et Piat dir., 2009 ; Siepmann, 2015). Nous supposons, plus concrètement, qu'il est possible d'identifier des structures lexico-grammaticales récurrentes, prototypiques d'un (sous-)genre textuel. L'objectif de cette étude¹, fondée sur un vaste corpus de romans policiers, est de mieux cerner les propriétés linguistiques et les fonctions textuelles de l'expression *scène de crime*, dont la spécificité a été établie à l'aide de méthodes lexico-statistiques (cf. Blumenthal, 2012 ; Diwersy & Kraif, 2013). Pour ce faire, nous nous inspirons du modèle de Sinclair (2004)² en explorant plusieurs niveaux d'analyse : lexical, sémantique, syntaxique, pragmatique et stylistique.

D'un point de vue linguistique, nous nous demandons dans quelle mesure *scène de crime* et les structures dans lesquelles cette expression apparaît au sein du corpus peuvent être considérées comme des unités phraséologiques englobantes et s'apparenter à des motifs de mots co-occurents, définis comme « ensemble d'éléments fixes et variables susceptibles d'accompagner la structuration textuelle, et simultanément, de caractériser des textes de genres divers » (Longrée & Mellet, 2013 : 66). Ces motifs peuvent être également considérés comme des « unités multidimensionnelles », constituées à la fois d'associations lexicales et grammaticales, d'appariements entre forme d'une part, et sens ou fonction pragmatique/discursive d'autre part (Legallois, 2012 : 45).

Sur le plan stylistique, à la suite d'un double travail de contextualisation et de comparaison des observables linguistiques, nous essayons de répondre aux interrogations suivantes : en quoi l'expression *scène de crime* et les motifs repérés autour d'elle sont-ils caractéristiques d'un sous-genre romanesque, en l'occurrence le *thriller* ? L'emploi d'une même expression connaît-il des variations diachroniques ? Que peut-on apprendre sur la pratique de tel ou tel auteur : son écriture se distingue-t-elle, par certains traits privilégiés, sur le fond des usages communs à une période donnée ou ne fait-elle que reconduire des patrons stables ?

Notre étude s'intéresse, plus généralement, au *motif* en tant qu'unité textométrique ayant une fonction de « marqueur discursif structurant » (Mellet & Longrée, 2012 : 718), dans une approche innovante qui lie les outils de la linguistique de corpus aux travaux en stylistique. Nous présenterons, dans un premier temps, le corpus et la méthodologie d'extraction des motifs (2), avant d'analyser, sur le plan linguistique et stylistique, les motifs émergeant autour de l'expression *scène de crime* (3).

2 Corpus et méthodologie d'extraction des motifs : vers la *scène de crime*

2.1 Le corpus

Les données de notre étude sont issues d'un corpus constitué de textes littéraires français contemporains (16 millions de mots)³. Celui-ci a été partitionné en plusieurs sous-ensembles, dont les sous-genres suivants⁴ : le roman policier (POL), la science-fiction (SF), le roman historique (HIST) ou encore le roman sentimental (SENT). Le sous-corpus POL, sur lequel s'appuie notre étude, compte 7 millions de mots répartis au sein de 75 ouvrages⁵.

2.2 Méthodologie de l'extraction des motifs

Notre méthodologie est d'abord inductive : nos observations ont été initialement guidées par les données, sans partir d'un cadre théorique nous permettant de définir et de caractériser les genres littéraires étudiés *a priori*. Il s'agit à la fois d'une prise de distance par rapport au « sentiment linguistique », dont Sinclair a

maintes fois noté le caractère trompeur vis-à-vis des phénomènes lexicaux et collocationnels⁶, et d'une posture heuristique car les outils issus du TAL, appliqués à de grands volumes de données textuelles, sont susceptibles de faire surgir des phénomènes inattendus, inaccessibles au regard du lecteur critique dont les parcours sont nécessairement subjectifs et situés dans une filiation herméneutique précise.

L'interprétation des observations effectuées sous cet éclairage nouveau nécessite pourtant une confrontation avec les savoirs constitués de la stylistique et de la poétique des textes. Ceux-ci fournissent une série d'hypothèses que les observables vont venir confirmer, préciser ou nuancer, autour, par exemple, de la tension narrative (Baroni, 2007) ou de la polyphonie (Bakhtine, 1978), toutes deux consubstantielles au genre romanesque. Les approches *corpus driven* et *corpus based* (Tonigni-Bonelli, 2001), ainsi articulées, impliquent donc un va-et-vient permanent entre théorie et pratique, le tout permettant d'apporter des arguments quantitatifs et fréquentiels que l'intuition et le repérage manuel ne sont pas capables de fournir.

Pour faire émerger les motifs les plus saillants, nous avons utilisé la technique d'extraction des arbres lexico-syntaxiques récurrents (ALR) décrite dans Kraif & Diwersy (2012) et dans Tutin & Kraif (2016, à paraître). En appliquant ce procédé, basé sur des seuils de mesure d'association et de fréquence minimum, des centaines d'arbres sont automatiquement extraits dont celui de la figure 1, qui correspond à l'expression *sur la scène de crime* :

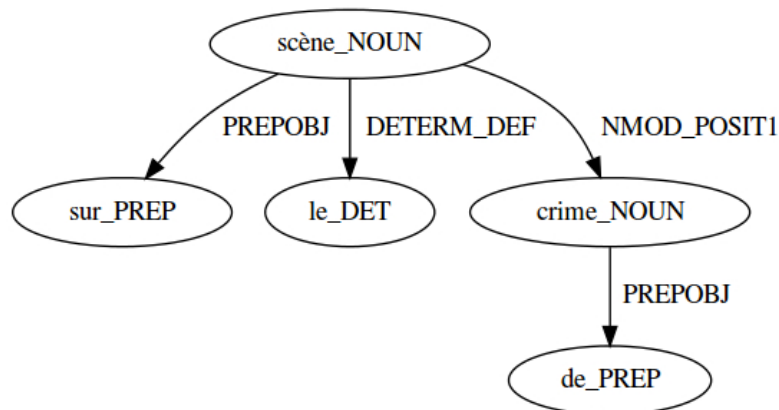


Figure 1 : Arbre lexico-syntaxique récurrent automatiquement extrait (*sur la scène du crime*)

Une fois qu'un tel arbre a été identifié, on cherche à déterminer s'il peut être considéré comme spécifique de tel ou tel sous-corpus. L'expression *scène de crime* qui apparaît 125 fois dans le sous-corpus POL, 1 fois dans le sous-corpus SF et 2 fois dans le reste du corpus, semble bien spécifique aux romans policiers. Comment s'assurer que cette répartition déséquilibrée n'est pas due au simple jeu du hasard ? Le calcul du rapport de vraisemblance permet d'évaluer objectivement le caractère improbable d'une telle répartition aléatoire⁷. Nous avons considéré comme spécifiques toutes les occurrences obtenant un score LLR $\geq 3,84$ (ce qui correspond à une probabilité inférieure à 0,05 d'avoir une distribution aléatoire). À l'instar de Quiniou et al. (2012), on retient donc des structures « émergentes », dont la fréquence relative dans un sous-ensemble du corpus est significativement supérieure à la fréquence dans un autre sous-ensemble. À la différence de ces auteurs, on extrait des objets correspondant à des motifs hiérarchiques et non à des motifs séquentiels, même si les ALR sur lesquels nous nous sommes concentrés dans cette étude correspondent, dans les faits, à des séquences stables dans l'ordonnement de leurs éléments. Avec un score LLR supérieur à 400, il se trouve que *scène de crime* apparaît comme l'expression la plus spécifique du corpus POL.

2.3 L'expression *scène de crime*

Si le sous-corpus POL compte 75 ouvrages, écrits par 30 auteurs différents (cf. note 5), l'expression *scène de crime* n'est pas également distribuée : elle apparaît dans la totalité des romans de Maxime Chattam (six

livres dans le corpus, parus entre 2002 et 2008) –, dans quelques-uns des textes de Jean-Christophe Grangé (très peu, voire pas, dans les ouvrages parus de 1994 à 2003 ; de manière insistante en 2008-2009) et, dans une moindre mesure, chez Franck Thilliez, certes moins représenté dans le corpus (un seul roman, datant de 2012).

La recontextualisation de l'expression sur deux autres plans, diachronique d'une part et générique d'autre part, entraîne plusieurs remarques liminaires. Sur le plan diachronique, le corpus montre que *scène de crime* n'apparaît pas avant la toute fin des années 1990, à une exception – non notable – près⁸. Cela tient sans nul doute à son usage récent en criminologie : on parlait auparavant dans les enquêtes des *lieux du crime*⁹, expression supplantée dans le discours criminel moderne et international, au tournant du siècle, par *scène de crime*. L'expression apparaît comme la traduction littérale de l'anglais *crime scene*, popularisé hors de la criminalistique par les séries télévisées et le cinéma américains. On y trouve d'ailleurs un clin d'œil dans le corpus :

(1) Evita et moi nous sommes retrouvées seules, plantées à l'entrée du ranch que barraient les banderoles jaunes de la police. *Crime scene. Do not cross.* (Brussolo, *Dortoir interdit*, 2009)

Sur le plan générique, Chattam, Grangé et Thilliez écrivent des *thrillers* : ce ne sont ni des romans policiers à énigme, ni des romans noirs, ni des romans procéduraux à proprement parler, quoiqu'ils empruntent des traits à tous ces sous-genres¹⁰. Le *thriller* tel qu'il est pratiqué par ces trois auteurs met en scène un tueur en série particulièrement pervers, qui laisse derrière lui plusieurs cadavres et est poursuivi par des enquêteurs psychologiquement instables, raison pour laquelle ils comprennent si bien les psychopathes et sociopathes. La narration cherche à créer le suspense, en multipliant les meurtres, les révélations et les fausses pistes ; les personnages évoluent dans une atmosphère angoissante, voire terrifiante, qui ne les laisse jamais indemnes à la fin du roman.

3 Les motifs émergent autour de l'expression *scène de crime*

L'observation des données permet d'identifier des structures récurrentes qu'il est possible de regrouper au sein de deux sous-ensembles : des motifs relatifs à la localisation ; des motifs exprimant l'expertise qui se rattache à la scène de crime. Il s'agit donc d'analyser non seulement le statut linguistique des différents éléments constitutifs de ces motifs, mais encore leur fonctionnement textuel dans l'économie narrative : localisation et expertise touchent à des enjeux narratifs et thématiques essentiels dans les *thrillers* qui nous occupent.

3.1 Les motifs de la localisation

L'analyse linguistique de l'ALR *sur la scène de crime* permet de comprendre la structuration des motifs en tant que séquences composées d'éléments fixes et variables. Le cœur de l'expression est composé d'une collocation lexicale¹¹, associant deux noms, *scène* et *crime*, hautement spécifique de notre corpus POL : la figure 2¹² révèle une attraction mutuelle préférentielle entre *crime* et *scène* :

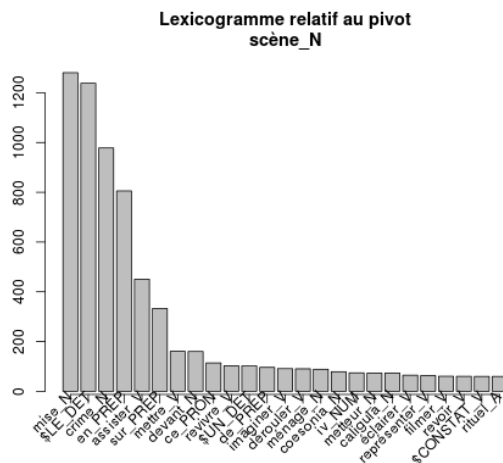
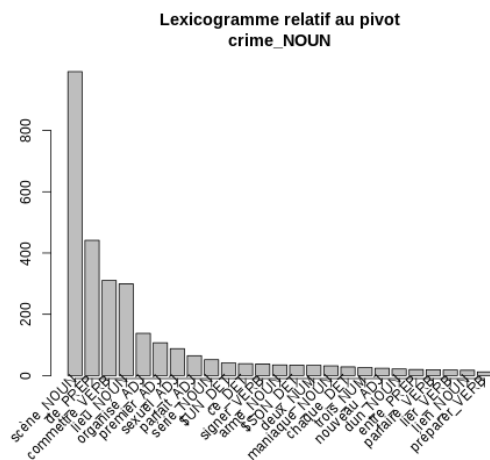


Figure 2 : lexicogrammes relatifs au pivot ‘crime’ et ‘scène’ dans POL

L’analyse des occurrences révèle que la séquence *scène de crime*, précédée de son déterminant (*une, la, les*) sur l’axe syntagmatique, sélectionne préférentiellement la préposition *sur*, même si on observe une variation paradigmatisée de la préposition (*vers*) :

(2) **Sur la scène de crime**, Langleber me fait signe de venir. (Grangé, *La Forêt des mânes*, 2009)

(3) Il attrapa sa veste et partit à fond **vers la scène de crime**. (Grangé, *L’Empire des loups*, 2003)

L’expression *sur/vers la scène de crime* prend la forme d’une *collocation grammaticale*¹³ et représente un premier motif de la localisation, statique dans le premier cas, avec mouvement dans le second. Au sein de ce motif, on observe aussi une variation (absence vs présence du déterminant devant *crime* par ex. *sur la scène du crime, sur la scène de ses crimes*) qui est cependant peu significative statistiquement (6 cas sur 125 occurrences de *scène + crime*), indice supplémentaire en faveur du fonctionnement collocatif de l’expression *scène de crime*.

À partir du patron lexico-syntaxique du type Prép. (*sur, vers*) + Dét. (*une, la, les, notre*) + *scène.s de crime*, nous avons procédé, dans un deuxième temps, à une extension syntagmatique à gauche. Nous remarquons alors que l'expression *sur la scène du crime* suit tendanciellement des verbes de mouvement (*aller, se rapprocher, partir, arriver, revenir*) :

(4) C'était la première chose à faire **en arrivant sur une scène de crime**. (Chattam, *Maléfices*, 2004)

Dans ce cas, le syntagme *sur la scène de crime* se trouve préférentiellement en fonction de complément du verbe du mouvement¹⁴. Cette séquence ainsi élargie constitue une *colligation*¹⁵ [Vmouv + PREP (*sur/vers*) + DET (*une, la, les*) + *scène.s de crime*] et représente donc un second motif de la localisation avec mouvement.

Cependant, le groupe prépositionnel *sur la scène de crime*, relativement fréquent, vaut aussi dans un sens statique – comme dans le précédent exemple (2). De fait, l'expression *scène de crime* occupe des fonctions syntaxiques qui viennent accentuer cette dimension statique :

- régime d'un présentatif :

(5) – Les inscriptions sanglantes, par exemple. / – **Il y en avait** aussi sur la troisième scène de crime ? – Les mêmes, oui. (Grangé, *La Forêt des mânes*, 2009)

- au sein d'un GP complément de phrase exprimant le lieu, comme en (2) ou dans les lignes suivantes :

(6) Quand Volo parvint à leur hauteur, il disait : / – On pourrait penser à des échantillons du parquet mais ce n'est pas le cas. Pour moi, c'est la même essence que la première fois. / – **Et sur la scène de crime de l'Indien**, boulevard Malesherbes, tu en as trouvé aussi ? / – Dans le couloir, ouais. (Grangé, *Miserere*, 2008)

Une hypothèse surgit alors, où le glissement du mouvement à l'immobilité correspondrait, en termes de poétique du roman, à un passage de l'ordre narratif, procédant par succession d'événements et transformations de prédicats (Revaz, 1997 et 2009 ; Adam et Petitjean, 1995 ; Adam, 2005) à l'ordre descriptif, caractérisé par son fonctionnement paradigmatique et anhistorique (Adam, 2005 ; Hamon, 1993). Le motif activé autour de *scène de crime* n'aurait donc pas pour seul rôle d'introduire l'élément initial de la diégèse – ou la première « scène » – mais d'en faire un support d'observation et de remémoration. Ainsi la scène de crime est bien le premier jalon vers la résolution de l'énigme, tant parce qu'on s'y *rend* d'abord que parce qu'on y fait porter, ensuite, le sérieux de l'analyse.

De fait, les fonctions privilégiées de *sur la scène de crime* (régime du présentatif, complément de phrase) correspondent à des *colligations* au sein du motif de la localisation statique. Or, les verbes statifs (*être, être présent sur*), comme les verbes de mouvement, impliquent la présence d'un complément circonstanciel intégré :

(7) Craig haussa les sourcils. Cela faisait des années qu'il exerçait **sur les scènes de crime** et il avait une certaine familiarité avec les cadavres, bien qu'il n'aimât guère travailler dessus, laissant volontiers cette tâche aux légistes. (Chattam, *L'Âme du mal*, 2002)

Ce qui nous intéresse aussi, c'est que le verbe *exercer* renvoie à l'activité professionnelle, un domaine fréquemment activé par la séquence *sur la scène de crime* (d'autant plus lorsqu'elle est au pluriel comme dans l'exemple ci-dessus) : il y a là un indéniable fait de connotation.

Pour résumer, les ALR extraits automatiquement correspondent, comme nous avons pu le constater, à des collocations, des collocations grammaticales, des colligations (Novakova et al. 2015, Kraif et al. 2016, à paraître). Leur récurrence permet de conclure à l'existence de deux motifs de la localisation – avec mouvement et statique – en tant qu'unités phraséologiques englobantes composées d'éléments fixes et variables.

3.2 Les motifs de l'expertise

Les héros de nos *thrillers* sont des spécialistes de la psychologie criminelle – ils *exercent* sur les *scènes de crime* –, et sont à ce titre des utilisateurs d'un langage criminalistique spécifique. On a déjà mentionné l'influence de l'interdiscours médiatique américain, mise en avant par l'apparition de l'anglais *crime scene* chez Brussolo dans l'exemple (1). Il est intéressant de lire la suite de cette citation :

(1a) Evita et moi nous sommes retrouvées seules, plantées à l'entrée du ranch que barraient les banderoles jaunes de la police. *Crime scene. Do not cross. Tout le monde connaît ça.* (Brussolo, *Dortoir interdit*, 2009 – nous soulignons).

Le commentaire de la narratrice, « Tout le monde connaît ça », renvoie à des compétences intertextuelles ou encyclopédiques supposément possédées par le lecteur de roman policier à la fin de la décennie 2000. De fait, l'action de ce *thriller* se déroule aux États-Unis, comme, la plupart du temps, chez Chattam, qui publie en français mais situe ses intrigues en Amérique. C'est chez ce dernier qu'apparaît ainsi, à sept reprises (au singulier et au pluriel), une autre collocation, *techniciens de scène de crime*, dont l'appartenance à un discours spécialisé est explicite. Traduite de l'anglais *crime scene technicians*, la lexie appartient au lexique de la science forensique¹⁶. Citons par exemple :

(9) Le responsable des **techniciens de scène de crime** s'appelait Clive Fielding, lui-même avoua qu'il n'avait jamais vu une chose pareille (Chattam, *In Tenebris*, 2003).

Par ailleurs, dans le dernier roman de la « Trilogie du Mal », Chattam introduit une autre collocation, qui prend le pas sur *techniciens de scène de crime* : *unité de scène de crime*, traduction exacte de *crime scene unit*, expression elle-même popularisée par toutes les déclinaisons de la série américaine *Les Experts*, dont le titre original est *C. S. I. (Crime Scene Investigation)* :

(10) Je suis chez Suberton. Lloyd Meats vient de me rejoindre, ainsi que toute **l'unité de scène de crime** (Chattam, *Maléfices*, 2004).

Les autres auteurs du corpus n'ont presque pas recours à ces deux calques ; on en trouve une unique occurrence, dans *La Forêt des ombres* de Franck Thilliez (2012), toujours avec une forte valeur technique :

(11) **Les techniciens de scène de crime** ont supposé qu'elle avait commencé par couper les cheveux de son mari, le plus à ras possible, puis ses poils sur le torse, sous les bras... ses poils pubiens... Elle ne récoltera qu'une quarantaine de grammes, largement en deçà de ce qu'elle escomptait...

Cette attention aux codes de la procédure forensique explique une autre série de motifs, où *scène de crime* se trouve associé à des verbes activant le trait sémantique de la /saleté/ ou de la /souillure/ : *saloper*, *piétiner*, *polluer*, *corrompre*, *contaminer la scène de crime* apparaissent, naturellement, chez Chattam et chez Grangé :

(12) Malheureusement, la piste était déjà froide. Les gars de la sécurité publique avaient **salopé la scène de crime** et la police scientifique n'avait rien trouvé sur le site. Obscurément, Paul comprit qu'il devait guetter le tueur sur son propre terrain, s'enfouir dans le quartier turc. (Grangé, *L'Empire des loups*, 2003)

(13) Kasdan cherchait à visualiser ce flic. Un jeune gars peu soigné, **piétinant une scène de crime** et jouant un air des Doors dans « son » église. Pas banal, en effet. (Grangé, *Miserere*, 2008)

(14) Craig Nova opina du chef et se tourna vers son assistant qui acquiesça à son tour puis se dirigea vers l'arrière du break et en sortit deux grosses valises sur lesquelles le soleil de midi étincelait. Craig, de son côté, donna à Brolin une combinaison blanche spécialement conçue pour n'abandonner aucune fibre qui pourrait **polluer la scène de crime**. (Chattam, *L'Âme du Mal*, 2002)

(15) Le périmètre était beaucoup trop restreint, et il aurait dû interdire la zone à toute personne non indispensable à l'enquête. C'était le problème dans les petites villes, les meurtres étaient rares et souvent tous les flics accouraient pour jeter un coup d'œil, **contaminant ainsi la scène de crime**. (Chattam, *In Tenebris*, 2003)

La dimension technique et scientifique du travail apparaît donc menacée par des non-spécialistes – policiers mal formés ou *quidam*, comme dans cette variante au passif :

(16) Tout l'arsenal avait servi : lampe Polilight pour déceler toute trace biologique, imprimante électrostatique pour les traces de pas, ninhydrine, nitrate d'argent, noir amidon et violet cristallisé pour les empreintes... Mais la **scène de crime était largement contaminée**, d'abord par l'adolescent qui avait trouvé le corps puis par les deux flics et le médecin avant même que Brolin et Salhindro n'y pénètrent. (Chattam, *L'Âme du Mal*, 2002)

La surreprésentation du motif chez deux auteurs, Maxime Chattam et Jean-Christophe Grangé, ne dépend pas seulement de cette revendication de technicité – ni de la composition du corpus : si l'on y dénombre six romans de Chattam et trois de Grangé, la récurrence du motif *sur la scène de crime* frappe au cœur de leurs romans. On relève ainsi dix occurrences dans *La Forêt des mânes* de Grangé, cinq dans *L'Âme du mal* de Chattam. Si l'on observe l'évolution de ce motif à l'intérieur de ces deux romans, on constate qu'il perd de sa motivation strictement locative : au fur et à mesure qu'il revient, le GP glisse d'une fonction circonstancielle (CC, cf. ex. 2 à 7) à une fonction déterminative de complément du nom comme ici :

(17) Vous avez analysé les prélèvements **sur la dernière scène de crime**, dans l'atelier Vioti ? (Grangé, *La Forêt des mânes*, 2009)

La scène du crime disparaît en effet comme *lieu* pour se fragmenter en autant de d'éléments qu'on y a « relevés » ou qui y étaient « présents ». Des « empreintes de pas qu'on relève », des « motifs sanglants », des « traces de suif », repérés *sur la scène de crime*, deviennent des indices pour l'enquêteur qui les collecte ; on note neuf occurrences de ce type, et six autres qui consistent spécifiquement en un GN expansé par un participe passé suivi du complément *sur la scène de crime*. Ce participe est souvent *trouvé* ou un synonyme :

(18) Côté meurtres récents, on pourrait mettre en relation les traces de chaussures, les particules de bois **trouvées sur chaque scène de crime** et les habitudes de la Secte. (Grangé, *Les Rivières pourpres*, 1998)

(19) J'avais pensé que les initiales **trouvées sur la scène de crime** de Rosdale étaient une signature macabre du tueur, je crois maintenant que vous aviez raison : c'est Rosdale qui a eu le temps décrire le nom de son agresseur. (Chattam, *Prédateurs*, 2007)

(20) On s'était servi du sang de leur compagnon pour représenter le symbole féminin. Le même que celui **retrouvé sur la première scène de crime**, celui de Fergus Rosdale. (Chattam, *Prédateurs*, 2007)

Il s'agit là de marquer une première étape de l'enquête, grâce à laquelle on passe du terrain lui-même, *sur lequel on se rend*, à ce que l'on *trouve sur place*.

Pour résumer, on retrouve au sein du motif de l'expertise des unités phraséologiques de statut et de structure variés : des collocations du type *techniciens/unité de la scène de crime*, des colligations (V de souillure + scène de crime) ou des structures élargies du type N (prélèvements, particules, sang) + passif court (trouvé, retrouvé) + sur la scène de crime où le N correspond aux preuves matérielles du crime.

3.3 Sur la scène de crime... : de la narration à la description ?

Du point de vue thématique, *scène de crime* est topique, à plusieurs titres, du sous-genre *thriller*¹⁷, ne serait-ce que par sa récurrence : la diégèse commence, prototypiquement, par la découverte d'une scène de crime ; l'enquête lancée, les enquêteurs, dans les romans du corpus, sont confrontés à d'autres

meurtres, et donc, à d'autres scènes de crime ; leur travail se clôt lorsque ces différentes scènes de crime ont « parlé », lorsque les signes qui les composent ont trouvé une explication, suivant une logique fondamentalement indicielle¹⁸ et herméneutique – celle que surligne Chattam en recourant à une analogie textuelle (« Il suffit de savoir lire les lieux » pour retrouver le tueur) ou plus largement sémiotique :

(21) **La violence était un langage. Elle s'écrivait sur une scène de crime avec des lettres de sang, d'ecchymoses, une ponctuation d'objets brisés, saccagés, et même parfois avec des figures de style** : lorsque le criminel déplaçait le corps ou les objets [...]. Décrypter une scène de crime c'était décrypter son auteur, être à même de cerner sa personnalité. (Chattam, *Prédateurs*, 2007, nous soulignons).

On comprend dès lors mieux pourquoi le motif *scène de crime* semble lié à la localisation. Mais si son référent constitue un lieu physique – où l'on *arrive*, où l'on *se rend* pour commencer –, il est peut-être surtout celui qui sert, ensuite, de support à l'activité mentale, rationnelle, psychologique : tout ce qui va constituer – et éventuellement perturber – le processus d'enquête.

La dimension narrative s'estompe donc, dans la mesure où l'expression *scène de crime* entre petit à petit dans l'énumération des différentes pièces de l'enquête, suivant la logique d'aspectualisation propre au discours descriptif (Hamon, 1993) ; la narration se dilue prototypiquement en discussions entre les protagonistes (légiste, policier, juge) qui échangent des constatations et échafaudent des hypothèses, ainsi qu'en observations et analyses des indices. Le *thriller* épouse le déroulement de l'enquête, qui se construit sur des parcelles d'informations mises côte à côte et dont il importe de trouver la cohérence. Les phrases nominales sont alors fréquentes, dans le dialogue comme dans le récit :

(22) Bientôt, le capitaine revint les bras chargés de deux chemises. Les pièces originales et les copies. Jeanne les feuilleta. Tout était là. PV d'auditions. Rapports d'autopsie. Bilans de l'IJ [Identité Judiciaire]. Portraits des victimes. Synthèses des enquêtes de proximité concernant chaque meurtre. **Clichés des scènes de crime** et plus particulièrement images de l'étrange alphabet sur les murs. De quoi bosser toute l'après-midi. Seule dans son bureau. (Grangé, *La Forêt des mânes*, 2009)

Le nom-tête de ce GN expansé, dont *scène de crime* est le complément, est souvent « clichés » comme ci-dessus (ou « photographies », 5 autres occurrences chez les trois auteurs), « analyses », « relevés », « éléments » et surtout « détails » – tous termes qui soulignent que l'on est passé d'une logique narrative à une logique descriptive. Par exemple :

(23) Elle revint aux faits tangibles du dossier : **certains détails des scènes de crime** nous laissent penser que le tueur souffre d'autisme. (Grangé, *La Forêt des mânes*, 2009)

(24) Elle brûlait d'impatience de se plonger dans les documents de Frewin. Elle lut les rapports officiels du lieutenant, puis ses notes. Les secondes étaient particulièrement révélatrices de ses méthodes. Dans un premier temps il se contentait de retranscrire **chaque détail de la scène de crime**, le lieu, le corps, les traces, à grand renfort de schémas et croquis. Puis il reprenait les données et tentait de leur apporter une chronologie et un sens. (Chattam, *Prédateurs*, 2007)

Au fur et à mesure que les indices susceptibles de mener à la résolution de l'enquête font retour, on remarque que la préposition introduisant *scène de crime* change : le GP *sur la scène de crime* laisse tendanciellement place à un GP *de la scène de crime*. De fait, si *sur* implique la localisation, même statique, *de* marque davantage le prélèvement, ce prélèvement qu'on va ensuite analyser :

(25) Jeanne regarda la salle sans la voir. **La description de la scène de crime lui rappelait des souvenirs**. Des fragments d'elle-même enfouis, soigneusement dissimulés sous la magistrature présentable. (Grangé, *La Forêt des Mânes*, 2009)

Plus largement, la citation précédente montre que la collocation *scène de crime* engage sur la voie d'une réactivation mentale de la scène initiale :

(26) Brolin **commença à se remémorer** toutes les constatations qui venaient d'être faites concernant le meurtre de Camelia McCoy. **Il revit la scène de crime** telle qu'elle se présentait le premier soir ; **il se souvint** des commentaires des gars du labo. (Chattam, *L'Âme du Mal*, 2002)

L'émiettement des indices sera alors, à la fin d'une séquence d'enquête (ou à la fin du roman), résolu par le retour au récit, dès lors que l'enquêteur ou le meurtrier racontera les événements tels qu'ils se sont effectivement produits ; le *profiler*, dans un moment d'illumination (et de *topos* du roman à énigme)¹⁹, comprendra comment tous les indices s'emboîtent et restituera à la narration rétrospective (le récit s'ouvre sur un meurtre) l'ordre de ses événements (comment le tueur en est venu à tuer, et comment il s'y est pris). L'expression *scène de crime* aura donc servi successivement à désigner le lieu initial de l'enquête et à embrayer sur le récit à énigme. Mais elle aura surtout constitué une sorte de motif ponctuant, visant à réactiver, à chacune de ses apparitions, une atmosphère terrible et pathétique, tout au long de la narration. Les « fragments » sans cesse ravivés font effectivement de *scène de crime* un réservoir d'horreur : l'expression fonctionne moins comme un moteur narratif que comme un embrayeur de connotations dysphoriques, jusque dans les répercussions intimes subies par les enquêteurs.

On observe ainsi à travers les motifs de l'expertise un changement de fonction discursive : d'une fonction *a priori* narrative (la *scène de crime* comme lieu où l'on va pour lancer la narration) à une fonction de type descriptif (la *scène de crime* comme ensemble de fragments horribles). Le phénomène se traduit de fait par des structures spécifiques récurrentes, du type SN (*clichés, détails...*) *sur/des scènes.s de crime* ou par des phrases nominales.

4 Conclusion

Cette étude fonctionnelle globale, dans le sillage du contextualisme britannique, a fait appel à plusieurs niveaux d'analyse (lexicale, sémantique, syntaxique, discursif).

Notre analyse linguistique, qui chemine « du local vers le global » (Rastier, 2011), a ainsi permis de révéler, à partir de l'ALR de départ *sur la scène de crime*, l'existence de plusieurs motifs : celui de la localisation avec mouvement ; celui de la localisation statique ; celui de l'expertise. Ces motifs présentent des structures linguistiques variées (collocations, collocations grammaticales, colligations, phrases nominales) et remplissent des visées discursives différentes.

L'expression semble, par comparaison, surreprésentée dans le *thriller* des années 2000, dont l'intrigue prototypique repose en effet sur une multiplication des crimes – et donc, des *scènes de crime*. On pouvait donc s'attendre à ce que l'expression remplisse une fonction narrative, en tant qu'elle désigne le lieu sur lequel les protagonistes se rendent. Or, l'observation des différents motifs et de leurs configurations syntaxiques révèlent que ce fonctionnement narratif cède rapidement le pas à une logique descriptive. *Sur la scène de crime* définit le lieu où pullulent les indices, évoqués à tour de rôle, repris encore et encore durant toute la durée de l'enquête. Peu à peu, ces indices deviennent de fait des signes de l'horreur. Une atmosphère macabre se trouve ainsi sans cesse réactivée dans ces textes. L'expression *scène de crime* devient bien, comme le soulignait la mise en abyme de Chattam (21), une métaphore du texte policier, avec son langage, sa ponctuation, ses figures de styles, son herméneutique – et son climat.

Autour de la *scène de crime* convergent finalement les deux types d'outils dont dispose l'enquêteur : sur le versant subjectif, son intuition, fondée sur son expérience et sa connaissance intime de l'âme humaine, et ses facultés d'analyse ; sur le versant objectif, la stratification des indices mis au jour par les méthodes de la police scientifique inaugurée par Bertillon, allant des empreintes digitales aux méthodes modernes de séquençement de l'ADN. Au terme de notre propre enquête, nous prenons le risque de faire de cette dernière technique une métaphore applicable à l'analyse stylistique et linguistique du texte littéraire : les méthodes quantitatives issues du TAL et les observations de la linguistique de corpus autorisent une forme de « séquençement » de motifs qui n'étaient pas toujours visibles à l'œil nu. Ces observables cachés peuvent permettre, dès lors, de renforcer des hypothèses, de mettre en perspective des phénomènes connus révélés par l'intuition, ou encore d'ouvrir de nouvelles pistes à l'interprétation.

Références bibliographiques

- Adam, J.-M. (2005). *Les Textes : types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*. Paris : Armand Colin.
- Adam, J.-M. & Petitjean A. (1995). *Le Texte descriptif*. Paris : Armand Colin.
- Bakhtine, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard.
- Baroni, R. (2007). *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris : Seuil.
- Bertels, A. & Speelmann, D. (2013). « 'Keywords Method' versus 'Calcul des Spécificités'. A comparison of tools and methods ». *International Journal of Corpus Linguistics*, n° 18.4, p. 536-560.
- Biber, D. (2009). « A corpus-driven approach to formulaic language in English. Multi-word patterns in speech and writing ». *International Journal of Corpus Linguistics*, n° 14.3, p. 275-311.
- Blumenthal, P. (2012). « Méthodes statistiques en lexicologie contrastive ». In Begioni, L. & Bracquenier, C. (éd.), *Sémantique et lexicologie des langues d'Europe*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, p. 114-128.
- Bolly, C. (2010). « Flou phraséologique, quasi-grammaticalisation et pseudo marqueurs de discours : un no man's land entre syntaxe et discours ? ». *Linx*, n° 62-63, p. 11-38.
- Boyer, A.-M. (2008). *Les Paralittératures*. Paris : Armand Colin.
- Combe, D. (1992). *Les Genres littéraires*. Paris: Hachette Supérieur.
- Couégnas, D. (1992). *Introduction à la paralittérature*. Paris: Seuil.
- Diwersy, S. & Kraif, O. (2013). « Observations statistiques de cooccurrents (lexico-) syntaxiques pour la catégorisation sémantique d'un champ lexical ». In Baider, F. & Cislaru, G. (éd.), *Cartographie des émotions*, Paris : Presses universitaires de la Sorbonne, p. 55-70.
- Dunning, T. (1993). « Accurate Methods for the Statistics of Surprise and Coincidence ». *Computational Linguistics*, vol. 19, n° 1, p. 61-74. Disponible en ligne sur <http://www.aclweb.org/website/old_anthology/J/J93/J93-1003.pdf> (consulté le 01 décembre 2015).
- Fondanèche, D. (2000). *Le Roman policier*. Paris : Ellipses.
- Gross, G. (1996). *Les Expressions figées en français. Noms composés et autres locutions*. Paris : Ophrys.
- Hamon, P. (1993). *Du descriptif*. Paris : Hachette Supérieur.
- Hoey, M. (2005). *Lexical Priming: a New Theory of Words and Language*. Londres/New York : Routledge.
- Hunston, S. & Francis, G. (2000). *Pattern Grammar: A corpus-driven approach to the lexical grammar of English*. Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins Publishing Company.
- Kraif, O. & Diwersy, S. (2012). « Le Lexicoscope : un outil pour l'étude de profils combinatoires et l'extraction de constructions lexico-syntaxiques ». In Antoniadis, G., Blanchon, H., Sérasset G. (éd.), *Actes de la conférence conjointe JEP-TALN-RECITAL, 2012*, vol. 2 : TALN, Grenoble : ATALA & AFCEP, p. 399-406. Disponible en ligne sur <<http://www.jeptaln2012.org/actes/TALN2012/pdf/TALN2012033.pdf>> (consulté le 01 décembre 2015).
- Kraif, O., Novakova I., Sorba J. (2016, à paraître). « Constructions lexico-spécifiques dans le roman policier et la science-fiction ». *Lidil*, n° 53.
- Legallois, D. (2012). « La colligation : autre nom de la collocation grammaticale ou autre logique de la relation mutuelle entre syntaxe et sémantique ? ». *Corpus*, n° 11, p. 31-54. Disponible en ligne sur <<https://corpus.revues.org/2202>> (consulté le 01 décembre 2015).
- Legallois, D. & Tutin, A. (2013). « Présentation : Vers une extension du domaine de la phraséologie ». *Langages*, n° 189, p. 3-25.
- Lits, M. (1999). *Le Roman policier. Introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*. Liège : éd. du CEFAL.

- Longrée, D. & Mellet, S. (2013). « Le motif : une unité phraséologique englobante ? Étendre le champ de la phraséologie de la langue au discours ». *Langages*, n° 189, p. 68-80. <DOI : 10.3917/lang.189.0065>
- Mel'čuk, I. (1993). « La phraséologie et son rôle dans l'enseignement/apprentissage d'une langue étrangère ». *Revue de Linguistique appliquée*, n° 92, p. 187-230.
- Mellet, S. & Longrée, D. (2012). « Légitimité d'une unité textométrique : le motif ». In Dister, A., Longrée, D., Purnelle, G. (éd.), *Actes des Journée d'analyse des données textuelles 2012*, Liège, p. 715-728. Disponible en ligne sur <<http://lexicometrica.univ-paris3.fr/jadt/jadt2012/Communications/Mellet,%20Sylvie%20et%20al.%20-%20Legitimite%20d'une%20unite%20textometrique.pdf>> (consulté le 01 décembre 2015).
- Nivre, J., Hall, J., Kübler, S., McDonald, R., Nilsson, J., Riedel, S. & Yuret, D. (2007). « The CoNLL 2007 Shared Task on Dependency Parsing ». In Eisner, J. (éd.), *Proceedings of the CoNLL Shared Task Session of EMNLP-CoNLL 2007*, Prague : Association for Computational Linguistics, p. 915-932. Disponible en ligne sur <<https://www.aclweb.org/anthology/D/D07/D07-1096.pdf>> (consulté le 01 décembre 2015).
- Novakova, I., Sorba, J., & Kraif, O. (2015). « Unités polylexicales spécifiques dans deux sous-genres littéraires : le roman policier et la science-fiction ». 4th International Conference on Grammar & Text – GRATO, 2-4 juillet 2015, Lisbonne.
- Pierce, C. S. (1978). *Écrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle. Paris : Le Seuil.
- Philippe, G. & Piat, J. (dir.). (2009). *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*. Paris : Fayard.
- Quiniou, S., Cellier, P., Charnois, T. & Legallois, D. (2012). « Fouille de données pour la stylistique : cas des motifs séquentiels émergents ». In *Actes des 11^{es} Journées Internationales d'Analyse Statistique des Données Textuelles (JADT'12)*, Liège, p. 821-833. Disponible en ligne sur <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00675586/document>> (consulté le 01 décembre 2015).
- Rastier, F. (2011). *La Mesure et le grain. Sémantique de corpus*. Paris : Honoré Champion.
- Revaz, F. (1997). *Les Textes d'action*. Paris : Klincksieck.
- (2009). *Introduction à la narratologie. Action et narration*. Louvain-la-Neuve : De Boeck-Duculot.
- Rey-Debove, J. & Rey, A. (dir.) (1996). *Le Nouveau Petit Robert*. Paris : Dictionnaires le Robert.
- Rey-Debove, J. & Rey, A. (dir.) (2015). *Le Petit Robert*. Paris : le Robert.
- Siepmann, D. (2015). « A corpus-based investigation into key words and key patterns in post-war fiction ». *Functions of Language*, n° 22.3, p. 362-399.
- Sinclair, J. M. (1991). *Corpus, Concordance, Collocation*, Oxford : Oxford University Press.
- Sinclair, J. M. (2004). *Trust the Text: Language, Corpus and Discourse*. Londres : Routledge.
- Stubbs, M. (1995). « Collocations and semantic profiles: on the cause of the trouble with quantitative studies ». *Functions of Language*, n° 2.1, p. 23-55.
- Tapanainen, P. & Järvinen, T. (1997). « A non-projective dependency parser ». In *Proceedings of the 5th Conference on Applied Natural Language Processing*, Stroudsburg : Association for Computational Linguistics, p. 64-71.
- Tognini-Bonelli, E. (2001). *Corpus Linguistics at Work*. Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins Publishing Company.
- Tutin, A. & Kraif, O. (2016, à paraître). « Routines discursives dans l'écrit scientifique de sciences humaines : l'apport des arbres lexico-syntaxiques récurrents ». *Lidil*, n° 53.
- Vanoncini, A. (2002). *Le Roman policier*. Paris : Presses Universitaires de France.

¹ Il s'agit d'une étude pilote menée dans le cadre du projet Phraséotext (AGIR-POLE 2015-2016).

² Dans ce modèle, la fréquence de cooccurrence est reconnue comme un indice très révélateur de la spécificité des associations lexicales et correspond au principe d'idiomaticité du langage (Sinclair, 2004). Les postulats du

contextualisme britannique correspondent donc à une conception large de la phraséologie, à la différence d'autres modèles (par ex. ceux de Gross, 1996 ou de Mel'čuk, 1993) qui considèrent que les unités phraséologiques se caractérisent par un certain degré de figement syntaxique, sémantique, lexical et/ou pragmatique (pour plus de détails sur les différences entre ces différents courants, cf. Bolly, 2010 ou Legallois & Tutin, 2013).

³ Ce corpus peut être consulté à l'adresse : <http://emolex.u-grenoble3.fr/emoBase/>.

⁴ Le classement des œuvres littéraires en différents genres obéit, on le sait, à de multiples critères – rhétoriques, pragmatiques, ou encore éditoriaux, comme le prouve l'existence de collections spécialisées. La perspective phénoménologique, adoptée par exemple par D. Combe, reconnaît l'importance de « l'expérience quotidienne du lecteur ordinaire » : « C'est l'objet livre qui conditionne la perception des genres pour le lecteur, qui est d'abord un acheteur dans une librairie ou un emprunteur dans une bibliothèque » (1992 : 9). Dans le cadre d'une approche inductive, une telle proposition semble particulièrement efficace. A.-M. Boyer, qui situe la naissance des parallittératures au XIX^e siècle (pour le roman policier et la science-fiction au moins), associe les sous-genres à des « composantes plus ou moins identiques : réapparition d'un même protagoniste ou d'emplois définis ; techniques d'agencement des épisodes ; constantes stylistiques ; retours de décors ou de milieux spécifiques » (2008 : 45). Voir également Couegnas (1992).

⁵ Les auteurs représentés dans le corpus sont par ordre alphabétique : Brigitte Aubert, Cédric Bannel, Fred Belin, Lucas Belvaux, Serge Brussolo, Maxime Chattam, Frédéric Dard, Philippe Djian, Ken Follett, Franz-Olivier Giesbert, Jean-Christophe Grangé, John Grisham, Marek Halter, Jean-Claude Izzo, Jérôme Jarrige, Pierre Lemaitre, Daniel Macouin, Pierre Magnan, Camille Morillon, Jean-Hugues Oppel, Jean-François Parot, Patrick Pécherot, Patrick Sénécal, Georges Simenon, Morgan Sportès, Franck Thilliez, Fred Vargas, Dominique Viau, Gérard de Villiers, Éric Vincent.

⁶ Voir Sinclair (1991 : 4) : « the contrast exposed between the impressions on language detail noted by people, and the evidence compiled objectively from texts is huge and systematic. It leads one to suppose that human intuition about language is highly specific, and not at all a good guide to what actually happens when the same people actually use the language ».

⁷ Le rapport de vraisemblance, noté LLR (*Log Likelihood Ratio*, cf. Dunning, 1993) s'utilise couramment comme mesure de spécificité (comme dans le logiciel WordSmith), avec des performances comparables au calcul plus coûteux issu du modèle hypergéométrique (Bertels & Speelman, 2013). Ce calcul se fonde sur un tableau de contingence faisant intervenir les 4 grandeurs suivantes : $f1$, la fréquence dans le sous-corpus considéré (POL ou SF) ; $f2$, la fréquence dans le corpus de référence (l'ensemble du corpus, noté LIT_MOD) ; $T1$, le nombre total de mots du sous-corpus ; $T2$, le nombre total de mots du corpus de référence.

⁸ « Des scènes de crime... ai-je murmuré. Rien que ça ! » (Dard, *Quelqu'un marchait sur ma tombe*, 1963). Cependant l'expression n'a pas ici son sens criminalistique moderne.

⁹ Dans l'édition de 1996 du *Petit Robert*, aucune mention encore de la collocation *scène de crime* ; en revanche, à *lieux* : « MOD. DR. Endroit précis où un fait s'est passé. *L'assassin est revenu sur les lieux du crime.* » Cette définition juridique reste présente dans l'édition 2015 du même *Petit Robert*, mais à *scène* on lit maintenant : « – *Scène de crime, scène du crime* : lieu où a été commis un crime. » Ainsi, au tournant des deux siècles, l'expression *scène de crime* a pu entrer dans le dictionnaire ; elle reste employée en concurrence avec *lieux du crime* pour désigner l'endroit où a eu lieu le crime. Par exemple : « J'ai eu la chance d'arriver très rapidement **sur les lieux du crime**, expliqua-t-il. » (Grangé, *Miserere*, 2008). Mais Chattam distingue bien les deux par la voix de son personnage : « Et la différence entre scène et lieu de crime est énorme, intervint Brolin. La première est l'endroit où est découvert le corps tandis que la seconde est le lieu où a été commis le crime. Il est courant de découvrir un corps à un autre endroit que le lieu où il a été tué » (Chattam, *L'Âme du mal*, 2002).

¹⁰ « Maître du *thriller* français » est une étiquette souvent donnée à Chattam, Grangé et Thilliez par la critique journalistique. Le *thriller* est d'ordinaire rangé dans la catégorie du roman à suspense, lui-même sous-catégorie du roman policier (voir Vanoncini, 2002) ; mais nous en infléchissons ici la définition, parce que le *thriller* pratiqué par ces trois auteurs recouvre une tendance plus contemporaine. Pour une typologie du roman policier, voir également Lits (1999) ou Fondanèche (2000).

¹¹ Il s'agit ici de la *collocation lexicale* définie comme une association récurrente préférentielle entre deux mots (Cf. Legallois, 2012 : 42). Comme l'indique Bolly (2010 : 16) : « une collocation est [...] une séquence dont la co-apparition des termes ne semble pas être due au hasard ; ses constituants entretiennent une relation lexicale statistiquement contrainte qui est mesurée en termes d'association lexicale ».

¹² La figure 2 représente les lexicogrammes obtenus dans le Lexicoscope pour les entrées « scène » et « crime ». Ils représentent les principaux lexèmes auxquels le pivot de la requête est rattaché par une relation de dépendance. Parmi ces cooccurrents, ne sont retenus que les plus significatifs statistiquement, en se fondant sur la mesure LLR avec un seuil de significativité minimal fixé à 10,83.

¹³ Comme l'indique Bolly (2010 : 16-17) la « collocation grammaticale (vs lexicale) désigne en particulier une combinaison lexicalement contrainte constituée d'un mot lexical (de contenu) qui sélectionne de manière arbitraire un mot grammatical (mot outil), généralement une préposition [...] ».

¹⁴ C'est un motif si fréquent qu'il apparaît dans les dictionnaires : ainsi à *lieu*, dans *Le Petit Robert* de 1996 aussi bien que dans celui de 2015, on trouve les exemples suivants : « *L'assassin est revenu sur les lieux du crime. – ABSOLT La police s'est rendue sur les lieux. Être sur les lieux, sur place.* » On voit bien là le motif de la localisation, exprimant le mouvement ou purement statique.

¹⁵ À la suite de Sinclair (2004) et de Hoey (2005), nous définissons la *colligation* comme une cooccurrence de phénomènes grammaticaux sur l'axe syntagmatique qui révèlent la préférence des lexies pour certains environnements grammaticaux.

¹⁶ Chattam fait une fois allusion à « un spécialiste de la scène de crime » (*Maléfices*, 2004), expression que l'on peut considérer comme une adaptation française de l'américain.

¹⁷ On peut rappeler que « dans la mesure où un roman paralittéraire ne peut se concevoir isolé, mais comme un élément d'un ensemble romanesque, la série promet un contenu spécifique : elle satisfait le lecteur quant à la nature de l'intrigue ». Autrement dit, « l'écriture et la lecture paralittéraires sont essentiellement contractuelles – c'est-à-dire que le lecteur, d'une part choisit un livre en fonction de la nature d'une série ou d'un genre, en sachant parfaitement ce qu'il en attend, et, d'autre part, lorsqu'il commence sa lecture, il doit être sûr de trouver ce qu'il va y chercher, être convaincu que le roman tiendra ses promesses » (Boyer 2008 : 47).

¹⁸ La scène de crime fonctionne en effet comme une série d'*indices*. On peut rappeler la définition que C. S. Peirce donne de la notion : « Un *indice* est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote parce qu'il est réellement affecté par cet objet. [...] Dans la mesure où l'indice est affecté par l'objet, il a nécessairement quelque qualité en commun avec l'objet, et c'est eu égard aux qualités qu'il a en commun avec l'objet qu'il renvoie à cet objet. » (1978 : 140)

¹⁹ Par exemple : « Jeanne eut une illumination. Une version inversée des faits. Ce qui avait coulé, c'était le tueur lui-même... » (Grangé, *La Forêt des Mânes*, 2009) ; « Il voyait clair. Il comprenait enfin la logique criminelle dans tous ces actes » (Chattam, *Maléfices*, 2004).