

La ville de pierre de Fred Vargas

Marina LÓPEZ MARTÍNEZ

Universitat Jaume I

mlope@uji.es

Resumen

Este artículo pretende retomar la relación material y la construcción simbólica de la ciudad en las novelas policíacas de Fred Vargas. Intentará, por lo tanto, situarse en la intersección de su experiencia sensual y de sus representaciones imaginarias. Intersecciones tanto más fecundas en este caso que Fred Vargas es zoo-arqueóloga de profesión. Por ello, su lectura de la ciudad se llena de signos invisibles para el ojo profano, aunque reveladores para el detective, caminante indolente atento a su entorno. De esta forma, la ciudad entrega indicios a su elegido, el detective que la recorre de día y de noche. A su vez, la lectura de dichos indicios revela la férrea voluntad arqueológica de hacer hablar las piedras y el silencio.

Palabras clave: Literatura francesa del siglo XXI. Ciudad. Novela policíaca.

Abstract

This article aims to analyse the material relations and the symbolic construction of the city in Fred Vargas's crime novels. It will attempt to situate itself at the intersection of her sensual experience and her imaginary representations. Intersections those become so much more fruitful since Fred Vargas is a zoo archaeologist. Therefore, her reading of the city is filled with invisible signs for the profane eye although revealing to the indolent but attentive to the environment wayfarer. Hence, the city grants signs to its chosen: the detective who day and night walks the city streets. In turn, the reading of these signs reveals an unwavering archaeological will to make silent stones speak.

Key words: 21th Century French Literature. City. Detective novels.

Résumé

Cet article prétend aborder la relation matérielle et la construction symbolique de la ville dans les polars de Fred Vargas. Pour ce faire, il se situera dans l'intersection de son expérience sensorielle et de ses représentations imaginaires. Ces intersections sont d'autant plus fécondes dans ce cas, que Fred Vargas est zoo archéologue de profession. C'est pourquoi, sa lecture de la ville foisonne de signes, invisibles pour l'œil profane mais révélateurs pour le détective, flâneur indolent et, cependant, attentif à ce qui l'entoure. Ainsi, la ville révèle ses indices au détective qui la parcourt nuit et jour et, de même, la lecture de ces pistes démontre la volonté archéologique de faire parler les pierres et le silence.

* Artículo recibido el 12/11/2018, aceptado el 6/05/2019.

Mots clés : Littérature française du XXI^e siècle. Ville. Polar.

Le monde est fait pour aboutir à un beau livre

(Stéphane Mallarmé)

Il existe depuis ces dernières années une tendance extrêmement vivace vouée à l'analyse de l'espace en tant que matière narrative. Bien avant la pléthore de travaux regroupant des penseurs de diverses modalités, dont quelques géographes pour qui la littérature est une forme artistique expérimentale car « avec des faits imaginaires, l'artiste retranscrit le vrai, rend la géographie intelligible » (Rosemberg, 2007), ou encore des critiques littéraires qui insistent sur le caractère sociologique de la littérature et de l'espace car celui-ci « aide à configurer l'identité collective grâce à sa façon de refléter certains aspects sociaux » (Piquer, 2016 : 264), Gérard Genette envisageait déjà la relation espace-langage-littérature dans ses textes *Figures I* (1966) et *Figures II* (1969), et Georges Matoré (1976: 22) affirmait que l'espace « n'est pas seulement un décor, un prétexte ou un outil ». Puis, à partir des années 90, celui-ci est consacré en tant que « vecteur signifiant » selon Antje Ziethen (2013) : « l'espace s'impose comme enjeu diégétique, substance génératrice, agent structurant et vecteur signifiant. Il est appréhendé comme moteur de l'intrigue, véhicule de mondes possibles et médium permettant aux auteurs d'articuler une critique sociale ».

Dans le cas du roman policier, genre urbain par excellence, la ville affiche le caractère d'agent structurant mentionné par Antje Ziethen, et, considérée « protagoniste », elle fournit « un champ inépuisable de possibilités » (Pailler, 2006 : 10).

Le polar, jusqu'à présent, a perpétué de nombreuses représentations allégoriques des métropoles qui se sont renouvelées au fur et à mesure que le polar se modifiait lui-même. En effet, la ville a hérité de l'imaginaire du roman noir américain une iconographie récurrente, à partir des années 30. Les images, devenues de véritables clichés (depuis les lignes des édifices se détachant sur le ciel noir¹ jusqu'aux rues bondées de personnes et de véhicules), l'ont aménagée en stridence bourdonnante de vie. Néanmoins, la mort qui guette dans les ruelles (toujours sombres) bouleverse les contours de la ville, dynamités par l'espace absent du texte (un corps sans vie), et leur déformation convertit la ville à son tour en un non-lieu. Devenue espace de la mort, la métropole assume la faute babylonienne et, « Massive. Écrasante » (Blanc, 1991 : 57) elle s'oppose à l'Eden, nature idyllique et spacieuse où l'être humain est à même de se constituer en tant qu'individu.

¹ Le *skyline* de New-York est certainement le plus célèbre de tous.

Elle est à ce point perçue comme une entité inquiétante qu'elle a déplacé dans l'imaginaire collectif, selon Delphine Carron, le mythe du Léviathan présenté dans le livre d'Enoch comme :

Une créature monstrueuse féminine régnant sur les abysses et le monde aquatique en général. Reprise par Thomas Hobbes au XVII^e siècle, l'allégorie du Léviathan désigne le pouvoir absolu d'une entité souveraine établie par un contrat social entre les hommes pour faire cesser la discorde (Carron, 2007 : 31).

Cette ville, où percent les connotations de la femme fatale (« une créature monstrueuse féminine »), isole, emprisonne et consolide un univers oppressant que le néopolar français de la deuxième moitié du XX^e siècle renvoie à la périphérie métropolitaine. Dès lors, ce sont les milieux marginaux et tout aussi violents de la banlieue (surtout parisienne) où fleurissent de nouveaux criminels, ces petits *loubards* révoltés en guerre ouverte avec la société et ses institutions, qui remplacent les bas-fonds et les gangsters du noir. Maintenant, la banlieue est un îlot isolé où poussent de sombres HLM aux caves lugubres dans lesquelles s'entassent souffrances et douloureux secrets de personnages désœuvrés.

Le néopolar rebrasse, de même, les conceptions d'enquêteur et agresseur, provenant tous deux de ces ghettos marginés, et présente des héros en crise perpétuelle, lassés de l'existence et pris dans les filets de la hiérarchie des lois et des pressions. Il fournit d'après Franck Évrard (1996 : 68) : « le meurtre rituel de l'individu par la collectivité et se transforme de la sorte en un roman tragique de la victime ».

Pourtant, le polar de Fred Vargas (ou « rompol » comme elle aime le nommer) s'éloigne de la tragédie et rallie l'épopée sillonnée de héros, tel le commissaire Adamsberg, « en lutte avec ses gouffres, ses angoisses », dira l'écrivaine². Sa vision de la métropole récupère l'amour du détail, entremêlé à des images d'une délicate plasticité, et celle-ci plonge alors dans une écriture-fusion que traduit le détective, poète à l'âme décontenancée ressentant une attirance aussi puissante envers la métropole qu'envers la misère humaine.

Les premiers romans de Fred Vargas consolident la capitale française comme protagoniste, bien que l'écrivaine ait ensuite situé ses œuvres ailleurs³. Elle affirmait d'ailleurs en 2002 dans *Le Devoir* : « Je n'essaie pas d'écrire sur Paris comme le font

² La phrase est extraite d'un entretien de Fred Vargas avec Hubert Artus en 2004 pour l'*Hebdo* : « N'est héros d'épopée, même de polar, que celui ou celle qui lutte avec ses gouffres, ses angoisses. Je ne voulais pas qu'Adamsberg finisse par apparaître comme un type qui débarque et qui résout tout en un claquement de doigts ».

³ Les romans postérieurs de Fred Vargas voyagent beaucoup. Souvent en France, par exemple entre Paris et la Normandie (*L'Armée Furieuse*, 2011) ; à Nîmes (*Quand Sort la Recluse*, 2017), entre autres, où emmènent Adamsberg de Londres à la Serbie (*Un lieu incertain*, 2008) au Québec (*Sous les vents de Neptune*, 2004) ou encore en Islande (*Temps glaciaires*, 2015).

certaines écrivains ; pour moi, ce n'est pas un but, c'est une fatalité ». Affirmation que le commissaire Adamsberg corroborait dans *L'homme aux cercles bleus* : « Paris seul savait lui restituer le monde minéral dont il s'apercevait qu'il avait besoin. Paris, la ville de pierre » (Jarry, 2002 : 12).

Certes, la description littéraire de Paris présente une longue tradition, de la noirceur initiale due aux premières rénovations urbaines à la domestication surréaliste selon Jean Verrier⁴. Or, pour ce qui en est du roman policier, la capitale acquiert en 1954, grâce à Léo Malet⁵ et ses *Nouveaux mystères de Paris*, un parfum secret, où s'inscrit dans le découpage de la capitale, le reflet miroitant de son détective flâneur, Burma. Et, plus concrètement, « flâneur baudelairien » si l'on reprend l'observation de Pierre Mathieu Lebel (2006 : 516) au sujet des détectives littéraires, c'est-à-dire, « fin analyste de la réalité sociale et fin descripteur du paysage » dont la fonction « n'est pas de conquérir la ville ou de la réformer, mais de l'analyser, de la décrypter » (Lebel, 2006 : 112).

L'enquêteur vargassien, quant à lui, s'inspire de ce promeneur stimulé par la ville, et emprunte la marche bachelardienne de *L'eau et les rêves* :

C'est une marche qui ne désire pas de but, cette marche pure comme une poésie pure donne de constantes et d'immédiates impressions de volonté de puissance. Elle est la volonté de puissance à l'état discursif (Bachelard, 1942 : 187).

On ressent cette pureté et cette puissance dans les déplacements du commissaire Adamsberg qui « ne savait réfléchir qu'en déambulant » *Dans les bois éternels* (2009 : 111) et dont le corps et les pensées « ondulent gracieusement sans objectif » (*Un lieu incertain*, 2008 : 35). Les titres, eux aussi, reprennent les balancements de la flânerie qui s'égaré dans les méandres de l'irrésolution et de l'atemporalité (*Un lieu incertain*, *Un peu plus loin sur la droite*, *Sans feu ni lieu*, *Dans les bois éternels*, *Temps*

⁴ D'après Jean Verrier (2004), la description littéraire de Paris évolue. A partir des révolutions urbaines parisiennes du XIX^e siècle (1830, 1848, la commune de 1871, la révolution industrielle, Haussmann et ses transformations de Paris en chantier) la vision de Paris est « noire ». Dans ce sens, le poète Gabriel Alomar, cité par Alex Martín (2017 : 99) écrivait à propos de Paris en 1919 : « París, en els seu Clignancourt o Ménilmontant, és el crim sarcàstic, es el mala ànima, l'apache que es fa una literatura d'out law sense grandesa, de Tenorio envilit i proxenètic ». Puis, Paris, continue Jean Verrier, se métamorphose au XX^e siècle sous l'impulsion surréaliste et devient une ville « apprivoisée ».

⁵ « L'idée, explique Léo Malet, m'est venue au pont de Bir-Hakeim. Devant ce paysage de Paris, je me suis dit que c'était quand même extraordinaire que personne n'ait jamais pensé faire un film sur Paris, à part Louis Feuillade. J'ai eu l'idée confuse de romans policiers [...] qui se passeraient chacun dans un quartier ou un arrondissement ». De 1954 à 1959, quinze volumes sortiront de cette idée : *Brouillard au pont de Tolbiac*, *M'as-tu vu en cadavre ? Boulevard ossements*, *Les eaux troubles de Javel*, *Micmac moche au Boul'Mich*, *Pas de bavard à la muette*, etc. Seuls cinq arrondissements ne verront pas le jour : les 7^e, 11^e, 13^e, 19^e et 20^e à cause de la spéculation immobilière (Deleuse, 1995).

glaciaires) tout en accédant cependant (là réside sa force) à la vérité, à son décryptage (c'est bien là l'enjeu du polar).

Le commissaire Adamsberg octroie de fait un tel pouvoir aux déplacements, qu'il préfère le nomadisme de Camille, son grand amour frustré, depuis peu installée à Saint-Victor dans *L'homme à l'envers* :

Ce qui souciait Adamsberg, [...] c'était que Camille se soit sédentarisée à Saint-Victor. Il imaginait toujours Camille en mouvement, traversant les villes, marchant sur les routes, portant sur le dos un sac de partitions et clefs à molette, jamais posée, jamais assise, et au fond, donc, jamais conquise. La voir dans ce village le troublait. Tout devenait possible (2002 : 43).

De la même façon qu'immobile, Camille s'échappe, l'immobilisation du commissaire désintègre tout contact avec le réel puisqu'il empêche la perception d'indices possibles et interrompt le flot d'idées. Adamsberg ne cesse donc d'avancer. Il va dans *Pars vite et reviens tard* (2003) d'édifice en édifice à la recherche d'une marque, un quatre à l'envers, symbole du Moyen Âge pour repousser la peste, et de porte en porte afin d'y consigner l'absence du talisman. Ici, l'itinéraire qui, partant de Paris, conduit à Marseille et à Athènes, s'alimente de textes du XIII^e siècle, traduits du latin par le semeur de peste et déclamés depuis le carrefour Edgar-Quinet-Delambre par Joss, l'ex marin breton ayant embrassé la profession décatie de *crieur*, *Ar Bannour*.

De plus, ces parcours s'effectuent toujours au gré de petits détonateurs étranges, des « cafouillis⁶ » dont raffole l'auteure : un arbre qui surgit au milieu de la nuit dans le jardin d'une ancienne diva de l'opéra (*Debout les morts*, 2000), des cercles à la craie bleue sur les trottoirs parisiens réalisés la nuit, eux aussi, autour d'objets saugrenus : une pince, une ampoule, un pigeon mort, une poupée démembrée, la courroie d'une montre, ou, finalement, un cadavre affalé (*L'homme aux cercles bleus*, 2002).

Le mouvement s'accomplit de façon continue, d'autant plus que le détective se sent perdu, et qu'il explore le fil invisible aboutissant à la compréhension, à la révélation. Cette progression liquide (ou boîteuse s'il s'agit de Louis Kelweiler), propulse le corps et ravive la pensée grâce « aux microbulles gazeuses qui se promènent dans le cerveau. Elles bougent, se croisent, se cognent. Et quand on cherche des pensées, [marcher] c'est une des choses à faire » (*Quand Sort la recluse*, 2017).

⁶ Nombreux sont les « cafouillis » pour le plus grand plaisir des lecteurs de Fred Vargas. Dans *Un peu plus loin sur la droite*, l'un des seuls romans que cet article ose éventrer vue la date de parution, ceux-ci sont, entre autres : un excrément accroché à la grille d'un arbre, près du banc 102, au creux duquel s'incruste un os rongé par l'acide gastrique du chien l'ayant avalé : la phalange d'un pouce de femme. Une poubelle trop propre qui révèle le passé honteux de cet ancien membre de la milice, s'empressant de « ronger ses os de poulets » et de brûler ses détritiques. Une machine ne servant à rien, solidement ancrée dans son socle, à la « gloire de l'inutile », loin du centre et créée par un ingénieur, pour qui tout doit être utile, et machine qui révèle finalement son utilité (cacher un cadavre).

Déambulation vaporeuse, lente et réflexive, à la poursuite d'une intuition enfouie à l'angle de cette rue ou peut-être cachée dans ce coin, tandis que les autres, les piétons affairés, peu conscients des dangers qui les guettent, se déplacent vite, « à la vitesse de trois nœuds » constat de Joss, le crieur de *Pars vite et reviens tard* (2003). Par ailleurs, la lenteur de la marche s'accroît parce qu'elle se perd en plein topos du genre, la nuit, car la nuit, selon Pierre-Mathieu Le Bel (2006 : 112) : « la ville abat ses gardes. Tout comme dans le rêve, son refoulé ressurgit et sa réalité profonde prend le pas sur son apparence diurne ».

Fred Vargas adoptait ce point de vue lors d'un entretien en 1998 dans *L'Humanité* :

La nuit, la ville est un lieu d'où toute civilisation se retire. L'ensauvagement réoccupe le terrain. Mes personnages sont des veilleurs, à l'affût d'ils ne savent quoi. Ils surveillent les bancs publics comme des chasseurs les points d'eau. Ils attendent. Il y a beaucoup de moi dans ce regard au ras du sol, d'où sortent, on ne sait comment, quelques arbres, quelques bouts de bois (Nicolas, 1998 : en ligne).

En effet, les choses se passent la nuit, lorsque « tous se lèvent, ceux qui ont faim et ceux qui souffrent, et ceux qui cherchent » (Vargas, 2002a : 36) révèle Mathilde, la célèbre océanographe de *L'homme aux cercles bleus*. Pendant la nuit donc, les veilleurs de Fred Vargas sont à l'affût, tassés sur des bancs et à ras du sol jusqu'à créer la confusion des lignes du corps et des éléments urbains, jusqu'à la découverte de l'insolite, qui, souvent chez Fred Vargas, représente la preuve du crime. Ainsi la sépulture de Diégo, dressée dans la périphérie de Port-Nicolas, a-t-elle été remarquée lors de la ronde des historiens d'*Un peu plus loin sur la droite* (2000), parce que l'un des guetteurs a su « distinguer l'inutile vrai de l'inutile trafiqué » et l'autre a su « lire sous la terre ». Voilà pourquoi, entre les deux, ont-ils pu comprendre « que ce monument de l'inutile servait de toute sa masse à sceller Diego » (Vargas, 2000b : 240).

L'obscurité de la nuit s'étend habituellement aux couleurs du polar car toute mégapole « répugne à la lumière franche. Sa palette est avare. Elle préfère les couleurs rares, pauvres, éteintes, lorsqu'elle ne va pas jusqu'à ne retenir que le noir et blanc et leur opposition violemment contrastée » (Blanc, 1991 : 51).

En revanche, dans les polars de Fred Vargas, quoiqu'il y règne une légère incertitude : ces brumes sur l'île islandaise des *Temps Glaciaires* (2015), ce brouillard londonien d'*Un lieu incertain* (2008) ou encore ces symboles du talisman contre la peste de *Pars vite et reviens tard* (2003) tracés à la peinture noire et que des parisiens affolés gribouillent sur leur porte, les couleurs apparaissent tout au long de la capitale. Les graffitis aux couleurs fortes, le bleu sur les trottoirs de *L'homme aux cercles bleus* (2002) ces pans de murs signés de *Coulez la seine* (2004) ou recouverts de signes dans

le métro de *Sans feu ni lieu* (2001). Ces couleurs⁷ créent des brèches dans l'opacité du polar et cette luminosité toute vargasienne conforme la texture poétique d'une œuvre maintenant « fenêtre, [une] brèche dans le mur, [un] rayon de lumière filtrant à travers un volet clos » (Pontalis, 2000 : 29).

Ainsi, la dureté initiale de la pierre est atténuée dans les polars de Fred Vargas grâce à leur luminosité, mais aussi, grâce à un phénomène des plus évocateurs du roman policier et noir : la pluie. Toutefois, si au rythme de la pluie, l'enquête traditionnelle du genre s'assombrit, cet océan timbré vertical se détourne avec Fred Vargas des connotations inquiétantes pour abriter d'autres significations qui ne sont pas sans rappeler les considérations de Gaston Bachelard (1942), convaincu qu'une seule goutte de pluie possède suffisamment de pouvoir « pour créer un monde et pour dissoudre la nuit. Pour rêver la puissance, il n'est besoin que d'une goutte imaginée en profondeur. L'eau ainsi dynamisée est un germe ; elle donne à la vie un essor inépuisable ».

La pluie, doucement, érode la pierre, mais elle déteint aussi « le noir » et altère les traits humains de plus en plus impersonnels et flous, certains êtres, indéfinis, ressemblant à « la surface mousseuse d'un étang » (Vargas, 2000b : 137). Au point que, dans un dernier détour parfois humoristique, il y ait une telle synergie entre l'eau et les traits que l'on aboutit à l'homme-poisson : « C'était un gars poissonneux à l'extrême. Ce qui fit comprendre à Louis que les yeux clairs et ronds, qu'il croyait avoir déjà vus quelque part, il les avait vus chez le poissonnier, à l'étalage, tout simplement » (Vargas, 2000b : 127).

Aucune ironie dans le cas du commissaire Adamsberg dont les eaux sont « profondes » et les « contours imprécis » (*Un lieu incertain*). Au contraire, le sens du danger s'éveille à son contact car « L'accompagner trop longtemps, c'était risquer de s'endormir dans cette eau tiède et y couler » (Vargas, 2008 : 35).

Eau profonde, dangereuse ou bienfaisante, l'eau récupère avec Fred Vargas, médiévaliste, certaines valeurs métaphoriques de cette époque : eau de vie, eau de la rémission des péchés (baptême, eau bénite), eau positive liée aux contes celtiques où règne la féerie, voire eau miraculeuse, que symbolise la fontaine d'*Un peu plus loin sur la droite* :

Sous la pluie qui s'intensifiait, Louis [...] plongea sa main dans le ruisseau. [...] Louis avait toujours aimé les fontaines miracu-

⁷ Dans ce sens, Édmond Baudoin dans *Les quatre fleuves* (2000) reprend la vision de la ville de Fred Vargas sous la forme de dessins. Et, bien que dans cette bande dessinée, conçue à quatre mains, les images soient en noir et blanc, leur originalité provient non seulement du texte dynamique et de l'intrigue bien particulière, dans lequel de jeunes protagonistes adolescents arpentent la ville en rollers, mais aussi du travail graphique qui combine peinture et bande dessinée. Voilà donc des images saisissantes du griffon de la fontaine, des jeux d'ombres et des mèches rebelles de ces jeunes qui, poursuivis, s'échappent à une vitesse infernale dans une ville reproduite par des dessins aux teintes contrastées mais pourtant pleines de lumière.

leuses. [...] en Bretagne et près d'un calvaire, c'était évident, faut pas prendre les gens pour des cons, le dernier des imbéciles sait reconnaître une fontaine miraculeuse (Vargas, 2000 : 104).

La force de la pluie est telle, qu'elle parvient à dévoiler plusieurs indices : ce reflet scintillant dans l'eau du port de Marseille, tel un diamant pur, et voilà par association le semeur de peste démasqué car il utilisait pour se protéger un diamant, superstition du Moyen-Âge (*Pars vite et reviens tard*, 2003). Ou encore, elle blanchit la crotte de ce chien charognard et découvre la phalange qu'il a avalée, ayant auparavant appartenue à un corps rendu par le flux de la marée dans le nord (*Un peu plus loin sur la droite*, 2000). L'eau é mousse ainsi les traits de pierre de la capitale, ce fabuleux témoin en apparence silencieux que l'investigateur-archéologue se charge néanmoins de faire parler.

De plus, Fred Vargas dans un entretien avec Michel Abescat et Hélène Marzolf (2008 : en ligne) abordait la dimension mythique de ses rompsols :

Les polars que j'écris, comme la plupart des romans à énigmes, perpétuent la tradition des contes et des légendes. Ce sont des livres fondés sur l'inconscient collectif : des histoires dont nous avons besoin pour vivre. Elles sont bâties sur la même structure, autour d'un danger vital, que ce soit le Minotaure dans le labyrinthe, un dragon caché au milieu de la forêt ou un tueur en série tapi dans la ville.

En effet, ses polars renferment plusieurs éléments qui touchent au mythe⁸ et à l'inconscient collectif. Si nous parlions jusqu'à présent de déambulations, la nuit, sous la pluie, dans une ville au souffle attentif, celles-ci acquièrent le rythme d'une avancée dans un immense labyrinthe, « un des symboles les plus employés pour représenter la réalité contemporaine » d'après Giuseppe Lovito (2013) bien qu'ici, loin de la « dureté » initiale du labyrinthe de *la Terre et les rêveries du repos* de Bachelard, l'inexorabilité de la pierre atemporelle s'effrite. Parfois, elle est quasiment tiède, comme celle de l'île du Renard en Islande des *Temps glaciaires* (2015), et, dotée de pouvoirs surnaturels, elle concède la vie éternelle à ceux choisis par l'*Afturganga*, cet être légendaire qui règne sur l'île et ne « convoque jamais en vain ».

Le dédale vargassien s'identifie plutôt à celui en rhizome de Deleuze⁹, parcouru par des connexions infinies en puissance où le détective, ici le commissaire Adamsberg *Dans les bois éternels*, sollicité sans cesse, explore la sortie, au gré de ses pensées :

⁸ Cet article laisse de côté le caractère fabuleux et folklorique des romans vargassiens où les limites de la ville s'estomperaient au profit, par exemple, de forêts arpentées par une armée furieuse formée par des chevaliers morts, la Mesnie Hellequin, légende populaire du XI^e siècle en Normandie (*L'Armée furieuse*, 2011).

⁹ Giuseppe Lovito (2013) cite *De l'arbre au labyrinthe* d'Umberto Eco (2010 : 76) : « Dans le rhizome, penser signifie se déplacer à tâtons, c'est-à-dire de manière *conjecturale* ».

son esprit déstructuré lui évoquait une carte muette, un magma où rien ne parvenait à s'isoler, à s'identifier comme Idée. Tout paraissait toujours pouvoir se raccorder à tout, par des petits sentiers de traverse où s'enchevêtraient des bruits, des mots, des odeurs, des éclats, souvenirs, images, échos, grains de poussière (Vargas, 2009 : 112).

Ce rhizome labyrinthique entraîne les enquêteurs à travers une carte mentale (sans mesure précise quoique apparemment vaste) où tout est raccroché, tandis que leurs errances physiques les conduisent tout aussi loin, parfois « là où la terre finit, au *Finis Terrae*, au bout du bout, au Finistère : à Port Nicolas ». Errances dont ils ne peuvent réchapper, car le labyrinthe, maintenant moderne, s'étend et traverse la France. Et voilà nos chercheurs dorénavant embarqués sur les trains pour lutter et non pas fuir, car les trains de Fred Vargas « attendent toujours les combattants valeureux » (Vargas, 2000 : 120-121).

Le labyrinthe d'ailleurs, est d'autant moins « dur », que la pression constante de l'eau l'érode, et qu'il mène de fait à un centre précis, cette caverne bienfaisante où l'être humain se retrouve entre semblables : le bar.

Tandis que le bar du polar traditionnel représente le lieu où l'être humain se voit confronté aux autres, dans les rompsols, les détectives établissent souvent des relations privilégiées avec celui-ci :

Louis s'aperçut qu'il quittait à regret les salles enfumées de vapeur, de sueur et de tabac du Café de la Halle. Ce lieu était entré en lui, et dans l'immense cohorte de cafés qui structuraient sa mémoire et sa vie intérieure, le Café de la Halle avait inexplicablement pris place aux premiers rangs de son affection (Vargas, 2000 : 190).

Sorte d'équivalent de l'église médiévale, protectrice et inviolable accueillant pèlerins et délinquants à part entière, le bar abrite et procure une pause à l'enquêteur avant qu'il ne reprenne sa quête (le voyage initiatique des épopées) et retombe dans la nuit. Dans ce centre précis, fraternel, utérus maternel disait Bachelard, une autre figure suggère la référence au mythe : le flipper¹⁰ qui renvoie à

¹⁰ Il est vrai cependant qu'avec l'écrivaine, les objets prennent souvent vie et se rebellent pour attester de l'ineptie des humains, comme le billard français, avec lequel : « on sait tout de suite qu'on est con » (*Un peu plus loin sur la droite*, 2000 : 188) ou encore les objets quotidiens, auxquels Joss « ne ferait jamais confiance » car les choses « volent la raison comme ces bouchons, s'ils tombent ils ne viennent jamais rouler aux pieds de l'homme, ils se terrent dans la cuisine, cherchant l'inaccessibilité » (*Pars vite et reviens tard*, 2003 : 10-11). Mais cette relevance quasiment existentielle des objets ne prétend toutefois pas aborder les rives de la mythologie bien que la vision surréaliste des objets s'animent leur concède parfois un pouvoir surnaturel. Tels ces osselets qui basculent dans le mal et servent au criminel à sanctifier les meurtres de *Sans feu ni lieu*. Dans ce roman, d'autres objets possèdent des qualités magiques, cette fois-ci positives et protectrices, comme ce napperon offert au Sécateur par sa mère, ce

Sisyphé, « Ce jeu de dingue, avec un espace fait exprès pour paumer la boule, avec une pente à remonter au prix d'incessants efforts, et que sitôt atteinte, on redévalait aussi sec pour se perdre dans l'espace fait exprès » (Vargas, 2000 : 5).

L'allégorie du flipper et de Sisyphe recouvre, de même, la ville que l'investigateur essaie d'appréhender à travers la répétition inassouvie de sa déambulation. Toutefois, même si l'on peut déceler dans son inabordable et inachevable déplacement une sourde impuissance, cette dernière est loin cependant de caractériser les rompols. En effet, alors que d'après Delphine Carron (2007 : 38) « l'impuissance reste un élément crucial du polar métaphysique », pour Fred Vargas l'art, la littérature, s'engage à des fins thérapeutiques et le bien se doit de triompher sur le mal :

Nous sommes dans un processus de catharsis pour dénouer l'angoisse de la mort. C'est à cela que servent les contes et les romans policiers. On me dit parfois que je « traite la littérature comme un médicament ». Bien sûr ! Si l'homme a créé l'art, dès qu'il a été sur ses deux petits pieds, c'est pour vivre. Pas seulement pour créer de la beauté (Abescat et Malzolf, 2008 : en ligne).

Le processus de catharsis rétablit la ville qui, enfer, Léviathan moderne dans les romans de crime, s'assagit et assume les traits du purgatoire, ici dédaléen, où le limier se doit de déceler les pistes que celle-ci lui procure : ces cercles bleus profond (*L'homme aux cercles bleus*), ces corps frottés au charbon (*Pars vite, reviens tard*¹¹), mais aussi ces affiches, ces pancartes où apparaissent gravés des poèmes (*Sans feu ni lieu*). Celui-ci en particulier, affiché au bout du wagon, dont la lecture consciencieuse oblige Louis Kelweiler à se raidir, car « Qu'est-ce que foutait un poème arabe du IX^e siècle dans son wagon de métro » (Vargas, 2001 : 242) et, finalement, ces autres vers emblématiques¹² de Nerval, que Louis repère, incrédule :

Je suis le Ténébreux, – le Veuf–, l'Inconsolé,
Le prince d'Aquitaine à la Tour abolie :
Ma seule Étoile est morte, –et mon luth constellé

jardinier immonde qui griffe les arbres. C'est justement au nom de ce napperon protège-fils magique et « rien qu'à cause de lui » que Louis laissera partir le Sécateur car si celui-ci « ne vaut pas trois clous » il vaut tout de même le napperon que lui a laissé sa mère (*Sans feu ni lieu*, 2001 : 282).

¹¹ *Pars vite, reviens tard* : Suivant la croyance populaire, due à une traduction erronée de mort « noire », les gens croyaient que les cadavres de ceux atteints par la peste étaient, littéralement, noirs. L'assassin les couvre donc de charbon, démontrant son ignorance et créant ainsi un nouvel indice pour dévoiler son identité.

¹² Ce poème détermine dans *Sans Feu ni lieu* (2001) la localisation des meurtres : square d'Aquitaine, dans le 19^e arrondissement, rue de la Tour-des-Dames, rue de l'Etoile, puis recherche affolée de la dernière rue, « lune, lune noire, soleil, soleil noir ». Or, tour de maître, c'est dans la rue de la Comète que va s'exécuter l'ultime crime rituel.

Porte le Soleil noir de la Mélancolie (Vargas, 2001 : 153).

Et voilà la pierre de Vargas, la capitale, troquée en tablette de scribe, où viennent se ranger les poèmes révélateurs sur les murs du métro, (*Sans feu ni lieu*), où se dessinent, de moins en moins précis sur le sol, ces cercles autour des cadavres (*L'homme aux cercles bleus*).

D'autres hiéroglyphes délateurs se camouflent dans les coins les plus insolites : tapés à la machine et insérés au plus profond de la poche de Louis pendant qu'il est en train de se battre avec les boules du billard (*Un peu plus loin sur la droite*), ou sont enfouis dans des enveloppes anciennes et mis dans l'urne de Joss l'Ar Bannour, le crieur de *Pars vite et reviens tard* qui déclame les annonces introduites à cinq francs le message.

Toutes ces traces scripturales s'insurgent contre le coupable et apparaissent, dénonciatrices, tel ce magazine de mode dans le sac de la victime qui démontre à sa lecture la raison du crime, ou les textes byzantins du professeur bouleversé par la mort de sa femme et qui confirment le crime (*L'homme aux cercles bleus*).

L'évocation de la ville, purgatoire, complice, labyrinthe, s'alimente de la fragmentation des vies minuscules présentées, telle celle de Marie d'*Un peu loin sur la droite*, « un bout de femme de rien » une « plume » (Vargas, 2000b : 133 et 134) dont le corps léger, morcelé, s'éparpille entre Paris et Port Nicolas, ainsi que d'infimes détails dont ces fils de la moquette dérangés. Le tout convertit la ville, ici Paris, en une instantanée photographique, un flash clair, et l'œil flâneur de l'enquêteur, attiré par ces menus fragments, se pose sur eux¹³, tandis que sa ballade poétique suspend le temps et l'énigme. Et ce, sans perdre le fond musical dans lequel baignent les rompsols de Fred Vargas, qui suivent, entre autres, les rythmes accordés de la pluie, de l'eau, des déclamations de Joss et de l'accordéon de Clément (*Sans feu ni lieu*) ou du synthétiseur de Camille (*L'homme à l'envers*). La lenteur de la narration et la nonchalance des parcours se précipitent soudain, au moment où la pluie s'intensifie et l'enquêteur déchiffre les rumeurs de la littérature de la ville qui, entrelacs symbolique où foisonnent les références, les images et les sons, demande à être lu. Et si, comme l'affirme Marc l'historien de *Debout les morts*, (2000) « une petite allégorie de temps en temps n'a jamais fait de mal à personne », les romans de Fred Vargas sont créés avec force allégories, de l'écriture à la conception de la ville incarnant un gigantesque palimpseste que l'on ensevelit de signes, la nuit, toujours la nuit. Car les signes écrits qui s'intercalent dans la description visuelle possèdent un pouvoir

¹³ Les rompsols de Fred Vargas foisonnent de menus détails visuels captivants : le pied d'un prisonnier s'agitant à travers les barreaux de *Pars vite et reviens tard* ; l'incongru de cette phalange accrochée sur la grille délavée d'un parc parisien, départ de l'enquête dans *Un peu plus loin sur la droite* dont les images, partant de cet océan d'arbres dans ce parc isolé jusqu'à cet autre océan sillonné de mouettes voraces, se fondent et rendent indistincts le ciel gris de Paris ou le ciel pluvieux du village breton.

tout aussi magique que les talismans farouchement portés par les personnages ; raison pour laquelle dans la chasse au loup-garou de *L'homme à l'envers* (2002) menée par Soliman l'Africain et Camille, ceux-ci s'affublent de leurs objets fétiches personnels : un dictionnaire et le *Catalogage de l'outillage professionnel*, respectivement.

Ainsi, le polar et la ville sont devenus, à mesure que le genre se consolidait et l'espace affirmait sa vocation de protagoniste, les éléments inséparables de multiples quêtes s'enchevêtrant. Cependant, le polar inscrit ses enjeux dans une toile de fond souvent asphyxiante, car tout espace exposé, qu'il soit clos ou ouvert, se présente comme le lieu du manque, l'horrible trouvaille d'un cadavre consolidant un trou dans le paysage. La quête tourne donc à vide dans des espaces labyrinthiques angoissants, Léviathan moderne, d'où l'on ne peut réchapper.

En revanche, la quête vargassienne, quelque peu archéologique, s'effectue en couches successives. Le paysage urbain se convertit alors en lieu idéal où les strates superposées laissent entrevoir divers degrés de la vérité. Trois volets de la métropole, trois couches, trois strates, trois approches qui creusent pour élucider l'énigme et découvrir l'être humain.

De la première couche émane la vérité illusoire, sa plus faible apparence. C'est l'apparition en panoramique : l'arrivée à un quartier ou à un territoire, le sourire indolent des feux, l'intermittence des clignotants : la ville-pierre en premier plan.

À partir de la deuxième couche, et ce, grâce à la déambulation de l'enquêteur, les murs s'élaguent et les objets grossissent, tel un effet de loupe. La caméra subjective de l'enquêteur focalise, le grain durcit peu à peu et les reliefs se précisent : voilà la pierre de la ville en premier plan. Apparaissent alors les hiéroglyphes et les indices scripturaux taillés à même la pierre : on assiste à un foisonnement de graffitis grimant sur les murs, le sol, les trottoirs et les portes.

Puis, dernière couche, zoom pluvieux, reflet irisé, la piste est finalement scrutée et la pierre dévoilée, le détail ayant révélé non plus l'apparence de réalité, la vraisemblance, mais la vérité : la ville a bien voulu témoigner et le silence a parlé.

Ces trois étapes nuancent en quelque sorte le rompol de Fred Vargas où la ville cesse d'être considérée un organisme hostile ingurgitant celui qui s'y aventure. L'enquêteur vargassien, au contraire « suit son fil », qui est parfois « un trottoir » ou « explore l'intégralité des tunnels se présentant à lui » (*Sans feu ni lieu*, 2001 : 34 et 91).

« Le monde est fait pour aboutir à un beau livre » s'extasiait l'en-tête de l'article en reprenant Mallarmé qui n'avait pas lu de romans bien noirs, mais n'aurait peut-être pas renié des rompol vargassiens. En effet, les trois étapes, auparavant définies par une volonté toute archéologique de creuser, de « retourner l'urbain », selon

les termes de Jean-Noël Blanc¹⁴, afin de récupérer les traces et de lire les indices enfouis, parfois, à même la terre, tissent les polars de Fred Vargas tout autant que le collage, quelque peu surréaliste, d'images, de couleurs et de poésie.

Et, dans cette mosaïque poétique et épique, assez éloignée des noirceurs à l'usage du polar, la ville s'érige finalement comme le lieu de la mémoire et de l'identité¹⁵ et aboutit de la sorte à un roman policier passionnant, mais aussi, plein de beauté.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ABESCAT Michel et Hélène MALZOLF (2008) : « Fred Vargas : Les polars, comme les contes, servent à déjouer l'angoisse de la mort ». *Télérama*, 8 février. Disponible sur : https://www.telerama.fr/livre/25217-grand_entretien_avec_fred_vargas_les_polars_comme_les_contes_servent_dejouer_angoisse_de_la_mort.php.
- ARTUS, Hubert (2004) : « Fred Vargas », *L'Hebdo*, 17 mars.
- BACHELARD, Gaston (1942) : *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*. Paris, Librairie José Corti.
- BLANC, Jean-Noël (1991) : *Polarville. Images de la ville dans le roman policier*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon 2.
- CARRION Delphine (2007) : « New York dans le polar métaphysique : la ville totale ». *Transtext(e)s Transcultures 跨文本跨文化, Journal of Global Cultural Studies*, 3, 26-42. Disponible sur : <http://transtexts.revues.org/134>.
- DELEUSE, Robert (1995) : « Introduction aux romans policier et noir français », in *Le polar français*. Paris, Ministère des affaires étrangères, Direction générale des relations culturelles, scientifiques et techniques, Sous-direction de la politique du livre et des bibliothèques.
- ÉVRARD, Franck (1996) : *Lire le roman policier*. Paris, Dunod.
- GENETTE, Gérard (1966) : « Espace et langage », in *Figures I*, Paris, Seuil (coll. Points), 101-108.

¹⁴ Selon l'image de Jean-Noël Blanc (1991: 179) : « pour comprendre la ville, il va creuser. Aller voir en dessous. Retourner l'urbain ». Bien que destinée au commissaire Maigret, cette analogie semble des plus adéquates pour être appliquée aux enquêteurs vargassiens.

¹⁵ L'histoire de « Cinq francs pièce » dans *Coule la Seine* illustre la conclusion de cet article. Ici, le commissaire Adamsberg offre en échange de son témoignage un « mur » de Paris à Pi. Un mur pour que les personnes y laissent l'empreinte de leur existence: leur nom, que Pi peint à cinq francs l'éponge. Voilà ce que peut offrir dorénavant, grâce à ce don, Pi aux clients qui, de simples passants formeront partie d'une « sorte de gigantesque manifeste des acheteurs d'rassemblement, presque un monument ». Un mur qui « leur fera de la compagnie, et un peu d'existence » (*Coule la Seine*, 2004 : 121). Monument donc, érigé à la gloire de l'identité de l'être humain, où la pierre et la chair fusionnent pour écrire l'histoire qu'Adamsberg viendra lire (c'est bien ce qu'il affirme).

- GENETTE, Gérard (1969) : « La littérature et l'espace », in *Figures II*, Paris, Seuil (coll. Points), 43-48.
- JARRY, Johanne (2002) : « Silence, on meurt! ». *Le Devoir*, 23 novembre. Disponible sur <https://www.ledevoir.com/lire/13944/entrevue-avec-fred-vargas-silence-on-meurt>.
- LE BEL, Pierre-Mathieu (2006) : « De la surface aux réseaux : Nouvelles spatialités du polar montréalais ». *Cahiers de géographie du Québec*, 50 (141), 515-522. Disponible sur : <https://www.erudit.org/fr/revues/cgq/2006-v50-n141-cgq1666/014895ar.pdf>.
- LOVITO, Giuseppe (2014) : « Le mythe du labyrinthe revisité par Eco théoricien et romancier à des fins cognitives et métaphoriques ». *Cahiers d'études romanes*, 27, 345-357. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/etudesromanes/4141>.
- MARTÍN ESCRIBÀ, Àlex (2017) : « Passejant per la Barcelona negra: de la ciutat cèntrica a la perifèrica ». *Cultura, Lenguaje y Representación*, XVII, 93-105. Disponible sur : <http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/168683>.
- MATORÉ, Georges (1976) : *L'espace humain*. Paris, A. G. Nizet.
- NICOLAS, Alain (1998) : « Fred Vargas, le mythe et la trace ». *L'Humanité*, 27 février. Disponible sur : <https://www.humanite.fr/node/177814>.
- PAILLER, Claire (2006) : « Présentation. Fragments d'une enquête ». *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 87 (*La ville et le détective en Amérique latine*), 7-14. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/carav_1147-6753_2006_num_87_1_-2938.
- PIQUER VIDAL, Adolf (2016) : « Identitats urbanes en la narrativa catalana contemporània ». *El Humanista/IVITRA*, 10, 259-271. Disponible sur : https://www.ehumanista-ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ivitra/volume10/C/8.%20Piquer.pdf.
- PONTALIS, Jean-Bertrand (2000) : *Fenêtres*. Paris, Gallimard.
- ROSEMBERG, Muriel (2007) : « Les pratiques citadines d'un héros de roman policier ». Bulletin de la Société des Géographes Français, 84 (3 : *Géographie et littérature / Marginalités spatiales et sociales*), 261-273. Disponible sur : <https://doi.org/10.3406/bagf.-2007.2565>.
- VERRIER, Jean (2004) : « Villes rêvées en littérature », in A. Cabantous (éd.), *Mythologies urbaines : Les villes entre histoire et imaginaire*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 261-273. Disponible sur : <https://books.openedition.org/pur/19721>.
- ZIETHEN Antje (2013) : « La littérature et l'espace ». *Arborescences*, 3 (*Lire le texte et son espace : outils, méthodes, études*). Disponible sur : <https://id.erudit.org/iderudit/1017363ar>.
- VARGAS, Fred (2001) : *Sans feu ni lieu*. Paris, J'ai lu.
- VARGAS, Fred (2000a) : *Debout les morts*. Paris, J'ai lu.
- VARGAS, Fred (2000b) : *Un peu plus loin sur la droite*. Paris, J'ai lu.
- VARGAS, Fred (2002a) : *L'Homme aux cercles bleus*. Paris, J'ai lu.
- VARGAS, Fred (2002b) : *L'Homme à l'envers*. Paris, J'ai lu.

- VARGAS, Fred (2003) : *Pars vite et reviens tard*. Paris, J'ai lu.
- VARGAS, Fred (2004a) : *Coule la Seine*. Paris, J'ai lu.
- VARGAS, Fred (2004b) : *Sous les vents de Neptune*. Mayennes, Éditions Viviane Hamy (coll. Chemins nocturnes).
- VARGAS, Fred (2008) : *Un lieu incertain*. Mayennes, Éditions Viviane Hamy (coll. Chemins nocturnes).
- VARGAS, Fred (2009) : *Dans les bois éternels*. Paris, J'ai lu.
- VARGAS, Fred (2011) : *L'Armée furieuse*. Mayennes, Éditions Viviane Hamy (coll. Chemins nocturnes).
- VARGAS, Fred (2015) : *Temps glaciaires*. Paris, Flammarion [version ebook].
- VARGAS, Fred (2017) : *Quand sort la recluse*. Paris, Flammarion [version ebook].
- VARGAS, Fred et Edmond BAUDOIN (2000) : *Les Quatre Fleuves*. Mayennes, Éditions Viviane Hamy (coll. Chemins nocturnes).

Para citar este artículo / Pour citer cet article :

LÓPEZ MARTÍNEZ, Marina (2019): «La ville de pierre de Fred Vargas». *Çédille, revista de estudios franceses*, 16, 313-327. DOI: <https://doi.org/10.25145/j.cedille.2019.17.16.19>.