



HAL
open science

Petite enquête sur un cas emblématique de fiction criminelle en régime médiatique : Fred Vargas et sa série Adamsberg.

Jacques Migozzi

► To cite this version:

Jacques Migozzi. Petite enquête sur un cas emblématique de fiction criminelle en régime médiatique : Fred Vargas et sa série Adamsberg.. 2020. hal-02437405

HAL Id: hal-02437405

<https://unilim.hal.science/hal-02437405v1>

Preprint submitted on 13 Jan 2020

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

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

Petite enquête sur un cas emblématique de fiction criminelle en régime médiatique : Fred Vargas et sa série Adamsberg.

Jacques Migozzi

Université de Limoges /EA 1087 EHIC

Les fictions criminelles européennes contemporaines, que le projet DETECT scrute avec attention tel un sismographe des mutations culturelles et sociétales d'hier, d'aujourd'hui et peut être de demain, circulent de manière multimédiatique et transnationale et à ce titre représentent l'une des ailes marchantes les plus dynamiques de la culture médiatique en termes de développement économique et de diffusion dans les imaginaires européens marqués par la glocalisation. Nous nous proposons ici d'illustrer ce phénomène en étudiant ce qui en constitue à nos yeux une déclinaison prototypique : Fred Vargas, et plus précisément la série qu'elle déploie depuis 1991 autour du commissaire Adamsberg, Du même mouvement, cet article vise à démontrer *par l'exemple d'un cas d'école* la nécessité, pour aborder les récits circulants de la culture médiatique dans toute leur complexité — de leur production à leurs usages, sans écraser leur dimension esthétique —, de conjuguer de manière résolue, et souvent inédite, des outils théoriques et des méthodologies forgées dans différents champs disciplinaires : histoire et socioéconomie de l'édition, sociologie de la littérature, théorie du champ littéraire, analyse du discours, sociocritique, histoire littéraire des genres, narratologie postclassique ...

Une enquête en 4 temps sur un cas d'école : quelques balises théoriques et méthodologiques pour un DETECTive.

On s'efforcera donc ici, même si dans les limites d'un article notre propos ne pourra le plus souvent se déployer sans doute que de manière programmatique, de distinguer 4 volets complémentaires, correspondant à 4 étapes d'une investigation peu à peu resserrée sur le tête-à-tête intime du lecteur avec le texte, ses roueries et ses rituels. On s'efforcera d'abord de situer dans son contexte et son cotexte médiatiques — pour reprendre deux notions clefs de la sociocritique¹ en les transposant en régime médiatique — la production de celle que les médias ont consacrée depuis une quinzaine d'années comme « la reine du polar ». Pour ce faire, nous pourrions entre autres avoir recours à une démarche de *distant reading*, conformément aux perspectives dessinées de manière pionnière par Franco Moretti² et approfondies par son équipe de Stanford University³, car nous sommes convaincus que les graphiques, cartes et statistiques, élaborés à partir d'un questionnement raisonné du big data disponible, peuvent constituer des « *instruments analytiques* qui démontent l'œuvre d'une façon inhabituelle et imposent de nouvelles tâches à l'intelligence critique »⁴, et que ces « *expériences* », qui réussissent si elles

¹ Voir Régine Robin, « Pour une sociopoétique de l'imaginaire social », in *La politique du texte. Enjeux sociocritiques*, Lille, Presses Universitaires de Lille, coll. Problématiques, 1992.

² Franco Moretti, *Graphes, cartes et arbres. Modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2008.

Moretti Franco, *Distant reading*, Londres/New York, Verso, 2013.

³ *La littérature au laboratoire*, Franco Moretti dir., Paris, Ithaque, Collection Theoria Incognita, 2016.

⁴ Franco Moretti, *Atlas du roman européen 1800-1900*, Paris, Seuil, La couleur des idées, 2000, p 10.

reposent « sur un travail préliminaire d'*abstraction* et de *quantification* »⁵, peuvent permettre de porter un regard renouvelé, sinon inédit, sur des phénomènes massifs de production, diffusion et circulation des fictions médiatiques, que le seul *close reading* textualiste peine à saisir autrement que de manière parcellaire et intuitive.

Moyennant ce balisage liminaire de l'« espace des possibles » — on aura reconnu une notion bourdieusienne cardinale⁶ — dans lequel Fred Vargas a nécessairement inscrit sa trajectoire d'auteure à très grand succès, on pourra alors dans un deuxième temps, après avoir scandé les étapes de cette irrésistible ascension qui l'a vue accumuler capital économique et notoriété, resserrer la focale sur la singularité de sa posture — au sens théorique que donne à ce terme Jérôme Meizoz⁷. Ce faisant, on s'efforcera de montrer que la construction de Vargas en écrivaine « décalée », si elle découle d'un engouement de la critique journalistique encline à la stéréotypie et à l'iconisation, procède aussi et sans doute originellement d'un positionnement délibéré de Vargas, qui assume des filiations et des affinités avec le genre du roman noir français, tant dans ses choix d'écriture que par son insertion dans le sous-champ spécifique du polar, mais marque concomitamment sa différence.

On pourrait alors, après avoir fait un sort comme on l'aura compris à la première des trois instances, celle de la « personne (l'être civil) », que Meizoz reprend de Maingueneau pour penser la complexe fonction d'auteur, continuer dans un troisième temps à se concentrer sur « l'écrivain (la fonction auteur dans le champ littéraire) » — deuxième instance selon Maingueneau et Meizoz — tout en éclairant ses choix « d'inscripteur (énonciateur textuel) », — troisième pilier du tripode auctorial⁸. En s'efforçant ainsi d'articuler les discours d'escorte de Vargas, ses choix génériques et sa dilection pour un style hybride, on creuserait tout à la fois le sillon de Jacques Dubois qui affirmait dès 1992, en réfléchissant à la possibilité de mettre en synergie sociocritique et analyse de l'institution littéraire, que « la manoeuvre institutionnelle est à même d'engager tous les constituants du texte »⁹, et on commencerait par l'exemple à donner un peu plus corps à cette « poétique des fictions industrielles », marquées au sceau d'une sérialité et d'une genericité matricielles, que plusieurs travaux récents appellent de leurs vœux.

Un dernier mouvement de l'étude, assumant une démarche textualiste éclairée par les apports du cognitivisme, s'efforcerait enfin, exemples de captation thymiques à l'appui — on aura reconnu la terminologie de Raphaël Baroni¹⁰ raisonnant sur la tension narrative — de rendre raison des ressorts de séduction des romans de Fred Vargas et de leur charme cathartique.

Le *rompol* vargassien comme roman populaire d'aujourd'hui en régime médiatique

La première étape de l'enquête consiste donc à appréhender les best-sellers de Fred Vargas, ses *rompols* comme elle les qualifie elle-même par un mot-valise, comme des

⁵ Ibid, p 11.

⁶ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art - Genèse et structure du champ littéraire* (nouvelle édition revue et corrigée), Paris, Point Essais, 1998.

⁷ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève/Paris : Slatkine Erudition, 2007 et Id., *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève/Paris : Slatkine Erudition, 2011.

⁸ Jérôme Meizoz, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur », in *Argumentation et analyse du discours*, n° 3, 2009 : « Ethos discursif et image d'auteur » <http://aad.revues.org>

⁹ Jacques Dubois, « L'institution du texte », in *La politique du texte. Enjeux sociocritiques*, op. cit., p. 143.

¹⁰ Raphaël Baroni, *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*. Paris : Seuil, Poétique, 2007 et Id., *L'œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*, Paris, Éd. Le Seuil, Poétique, 2009.

romans populaires d'aujourd'hui, en explorant toutes les dimensions de cette caractérisation fondée sur les mises au point et redéfinitions de l'objet résultant des recherches menées en Littératures Populaires et Culture Médiatique des 25 dernières années¹¹. On ne s'épuise ici, car la tâche serait interminable, à montrer, avec indicateurs chiffrés de tirages, témoignages de libraires ou de représentants des éditeurs, ou encore indices collectés sur la blogosphère, que les volumes de la série Adamsberg sont des romans lus par le grand public dans sa diversité, grand public dont les sociologues de la culture nous ont aidés à reconnaître l'éclectisme. On se contentera de rappeler seulement d'une part par exemple, en se fondant sur l'hebdomadaire spécialisé *Livres Hebdo* dans son édition du 12 mars 2015, que dès sa première semaine de mise en vente *Temps glaciaires* prend la première place au palmarès des meilleures ventes du 2 au 8 mars 2015, toutes catégories confondues, en damant le pion aux best sellers *Fifty shades* de E. L. James ou *Elle et lui* de Marc Lévy ; ou encore que le reportage du *Nouvel Observateur*, « Vargas en chiffres : 5 millions d'exemplaires vendus » publié le 19 juin 2008, crédite par exemple *Pars vite et reviens tard* de 345 000 exemplaires vendus dans l'édition originale chez Viviane Hamy, de 475 000 dans l'édition poche chez J'ai lu, et de 40 000 en éditions Clubs. Les récits à succès de Fred Vargas sont donc indéniablement produits dans le cadre d'une économie de marché au cœur de la culture médiatique. Outre les chiffres de vente, qui parlent d'eux-mêmes depuis qu'avec *Pars vite et reviens tard* en 2001 Vargas est définitivement entrée dans le club très fermé des auteurs vendant plus de 300 000 exemplaires de leur nouvel opus, et souvent dès le premier tirage, il serait loisible d'analyser les campagnes promotionnelles orchestrées à chaque nouvelle parution (le phénomène est encore plus patent depuis que Vargas a quitté son éditeur historique Viviane Hamy pour passer chez Flammarion en 2015). On soulignera toutefois au passage que malgré ce triomphe, national et international, Vargas continuait à souffrir jusqu'à très récemment d'un certain handicap en matière de reconnaissance symbolique, comme en témoigne la liste pourtant impressionnante de prix qui lui ont été attribués : si elle rafle en France les prix spécialisés (Trophée 813 par exemple en 1999, 2002, 2006 ...) et les prix du public (en 2002 par exemple pour le même roman Prix des libraires et Grand prix des lectrices de *Elle*), et collectionne les prix spécialisés anglais (International Dagger 2006, 2007, 2009, 2013...) ou allemands (Deutscher Krimipreis 2004 et 2016), elle n'avait en revanche jamais été distinguée par un prix de « littérature générale », ni même eu droit aux honneurs d'une sélection, jusqu'à ce que lui soit décerné en 2018 le plus prestigieux des prix généralistes espagnols, le Prix Princesse des Asturies.

Les récits de Vargas construits autour du commissaire Adamsberg, génial enquêteur et « pelleteur de nuages », et de son improbable mais attachante tribu, sont en outre bien sûr des romans de genre (récit policier d'énigme) en régime médiatique, et comme tels marqués par la sérialité. Ce point saute aux yeux dès lors qu'on procède à une analyse du péri-texte et de son contrat de lecture, dans ses invariants comme dans ses inflexions, des différentes couvertures et jaquettes dont a été drapée depuis 20 ans la série Adamsberg non seulement en France — dans ses éditions originales chez Viviane Hamy puis Flammarion, comme dans ses éditions club et bien sûr ses éditions de poche chez J'ai lu — mais aussi dans d'autres pays européens. Comme on le sait depuis une trentaine d'années grâce aux travaux de l'histoire du livre et de l'édition, la culture médiatique a assigné des formats industriels, et souvent sériels, aux biens culturels visant le grand

¹¹ Voir par exemple Jacques Migozzi, « Cet obscur objet du désir universitaire: coup d'oeil dans le rétroviseur sur 15 ans de recherches sur les fictions populaires. », in *Fictions populaires*, Nicolas Cremona, Bernard Gendrel et Patrick Moran dir., Classiques Garnier, 2011.

public¹². Matthieu Letourneux a pu ainsi souligner combien, dans la littérature de collection, le pacte de lecture est aussi, dans sa sérialité, un pacte éditorial, qui met l'éditeur en position de produire une partie du sens du texte : celle qui tient, à travers le paratexte éditorial – discursif et graphique – à son inscription dans la collection¹³. Dès 1992, Daniel Couégnas posait de même comme premier critère de son « modèle paralittéraire » l'existence d'« un péritexte éditorial établissant sans équivoque, par le biais d'un certain nombre de signaux matériels (présentation, couverture illustrée, appartenance à une collection, etc.) et textuels (titres), un véritable contrat de lecture dans le cadre d'un sous-genre romanesque immédiatement repérable (roman d'aventures, « polar », roman sentimental, etc.). »¹⁴. Rien d'étonnant donc que pour de multiples éditions européennes de Fred Vargas le message plastique de la couverture, dans sa ou ses dominantes chromatiques, puisse valoir dès le premier coup d'œil contrat de lecture. Beaucoup d'éditions françaises ont ainsi décliné leurs couvertures en jouant des deux couleurs totémiques du genre policier, le jaune et le noir, correspondant respectivement aux deux collections fondatrices du Masque (spécialisée depuis sa création en 1927 dans le récit policier d'énigme) et de la Série Noire (qui, depuis sa création en 1945, a importé en France le hard boiled américain puis promu le néo polar français). Les éditeurs italiens ont pu être tentés par la même alliance à valeur d'affirmation générique, comme dans le cas de l'édition italienne de *Dans les bois éternels* chez Einaudi en 2012. D'autres couleurs sont aussi fréquemment utilisées pour leur puissance symbolique. En association avec le blanc et le noir, qui semblent promettre une plongée dans les ténèbres du crime et de la psyché humaine, le rouge — utilisé selon le cas comme indice, icône et symbole, au sens peircien de ces termes¹⁵, de la violence meurtrière — domine notamment nombre de couvertures des traductions européennes de Fred Vargas, comme par exemple l'édition berlinoise de Aufbau en 2008 *Die dritte Jungfrau (Dans les bois éternels)*, l'édition madrilène de Siruela *Bajo los vientos de Neptuno* en 2006 (*Sous les vents de Neptune*), ou l'édition roumaine Crime Scene Press de *Timpuri glaciale (Temps glaciaires)* en 2018. L'éditeur peut parfois opter pour une toute autre gamme chromatique que celle de l'édition originelle à l'occasion d'une nouvelle édition, afin d'imposer une nouvelle identité visuelle à l'œuvre sinon à l'auteur : ainsi, si les éditions originelles grand format de Fred Vargas chez Flammarion semblent s'inscrire depuis 2014, malgré des variations, dans la continuité des jaquettes de son éditeur historique (de 1994 à 2010) Viviane Hamy, avec un design sobre et un recours à une photographie d'art jouant subtilement des ressources du noir et blanc, la réédition en poche chez J'ai lu joue une autre carte, avec le nom de l'auteur — devenu de fait une enseigne générique — imprimé en majuscules, en couleur saillante et en surimpression sur une photo pleine page jouant sur une palette réduite de coloris. On peut constater aussi que le nom de l'auteur Vargas, dès lors qu'il peut être associé à plusieurs best sellers, est fréquemment érigé en marque, affichée dès

¹² *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques. 1860-1940*, J.-Y. Mollier, J.-F. Sirinelli, F. Valloton dir., Paris, PUF, 2006.

¹³ Matthieu Letourneux, *Fictions à la chaîne : littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, Éditions du Seuil, 2017, p. 141-143.

¹⁴ Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature.*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1992., p 181.

¹⁵ Charles S. Peirce, dans *Elements of logics* (1903) parmi l'ensemble innombrable des signes, distingue l'icône (qui établit une relation d'analogie entre le signifiant et son référent), l'indice (qui indique une relation causale entre le signe et son référent, la fumée et le feu) et le symbole (qui établit une relation conventionnelle entre le signe et son référent, la colombe pour appeler la paix).

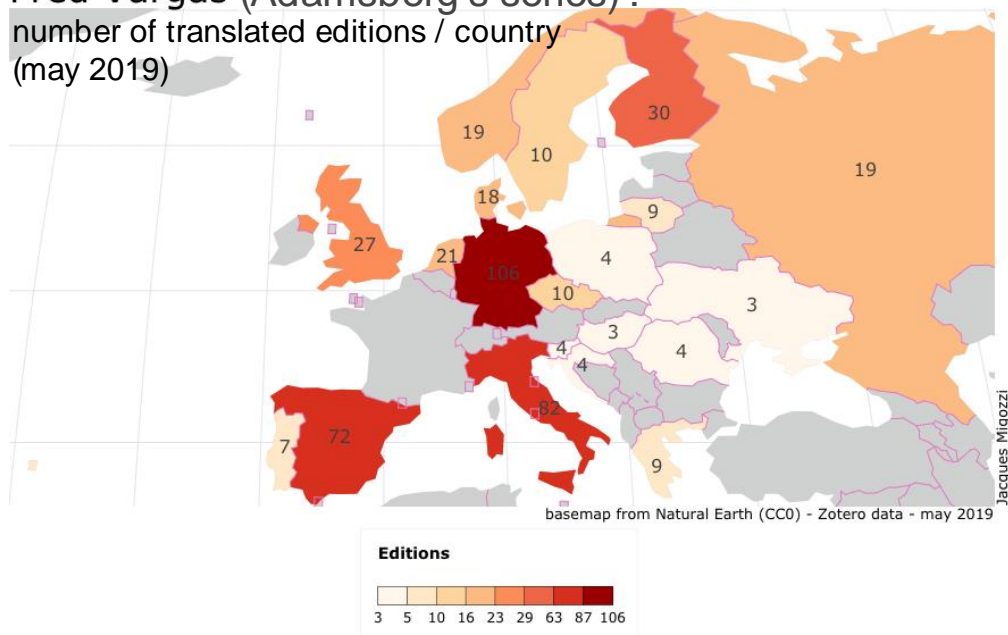
la couverture, parfois aux côtés du nom du héros sériel Adamsberg, constituant lui aussi une balise pour le lecteur-chaland à la recherche de mondes fictionnels stables dans leurs ressorts de séduction. Ainsi de l'édition italienne *Tempi glaciali* (Torino, Einaudi, 2016), de l'édition néerlandaise *Ijsmoord*, (= *Temps glaciaires* ; Breda, De Geus, 2016), ou encore de l'édition anglaise *Wash This Blood Clean from my Hand*, (= *Sous les vents de Neptune*. London, Vintage, 2008). Cette solidité du contrat de lecture implicite qui constitue le socle de la lecture sérielle et vaut pour promesse de plaisir, les éditions européennes de Vargas la certifient également parfois par des mentions telles que « Thriller » ou « Bestseller » qui taggent les couvertures en Grande-Bretagne, en Europe du Nord, en Hongrie..., et sont parfois couplées à des extraits de presse. En ce sens, ces formules d'accroche anticipent les textes de la quatrième de couverture, qui ont pour fonctions de ferrer le lecteur curieux et de le mettre en appétit narratif, soit en lui proposant un résumé promettant suspens, frissons et révélations inquiétantes, soit en l'alléchant par un extrait vecteur de forte tension dramatique. Lorsque l'ouvrage ou l'auteur peuvent se prévaloir d'un succès préalable (obtention d'un prix, succès quantitatif dûment constaté par certains palmarès des meilleures ventes de l'année ...) des pastilles peuvent être apposées en surimpression sur la couverture, quand un bandeau spécial ne vient pas draper le bas du livre : ainsi sur l'édition française de *Dans les bois éternels* chez J'ai lu en 2009, de l'édition italienne *Sotto i venti di Nettuno* chez Einaudi en 2012, ou de *Pars vite et reviens tard* chez Viviane Hamy en 2001.

Le cycle sériel — et comme tel propice à la transmédialité — construit autour du commissaire Adamsberg ne pouvait manquer de passer à l'écran. Si l'on oublie le film peu réussi de Régis Wargnier adaptant en 2007 *Pars vite et reviens tard*, on retiendra en revanche la qualité de la série télévisuelle réalisée par Josée Dayan pour France 2 et pour laquelle Jean-Hugues Anglade incarne Jean-Baptiste Adamsberg. Quatre romans ont d'abord été adaptés : *Sous les vents de Neptune*, *L'homme aux cercles bleus*, *L'homme à l'envers*, *Un lieu incertain*, avec une première diffusion entre 2008 et 2010, puis plus récemment en 2019 le dernier opus en date *Quand sort la recluse*.

Bien évidemment, les romans de Vargas sont dans ces conditions des produits transnationaux, circulant largement à l'ère de la mondialisation dans une logique d'import-export. Traduite dans 40 pays en 26 langues d'après son éditeur, Fred Vargas connaît un retentissant succès pan européen, avec 18 de ses œuvres traduites dans un total de 19 pays européens, performance comparable à celle d'autres ténors européens de la fiction criminelle comme Andrea Camilleri ou Jo Nesbø, comme l'atteste la carte ci jointe réalisée à partir d'un moissonnage de métadonnées via Zotero auprès de toutes les Bibliothèques nationales européennes.

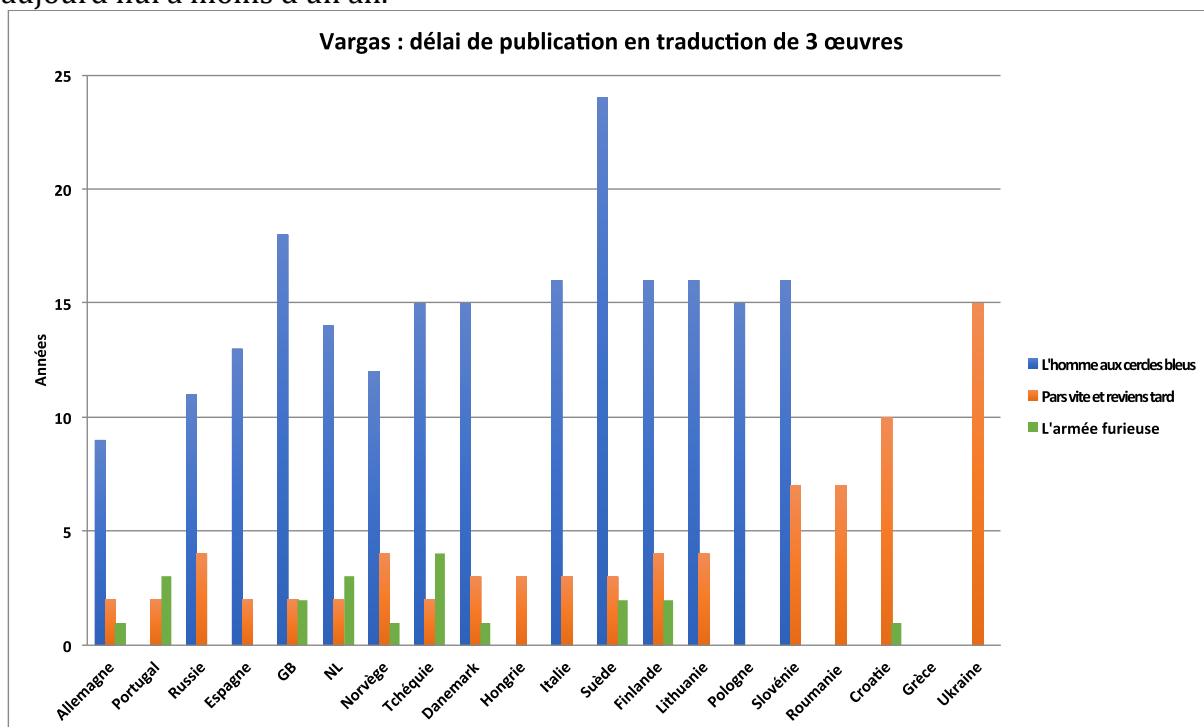
Fred Vargas (Adamsberg's series) :

number of translated editions / country
(may 2019)

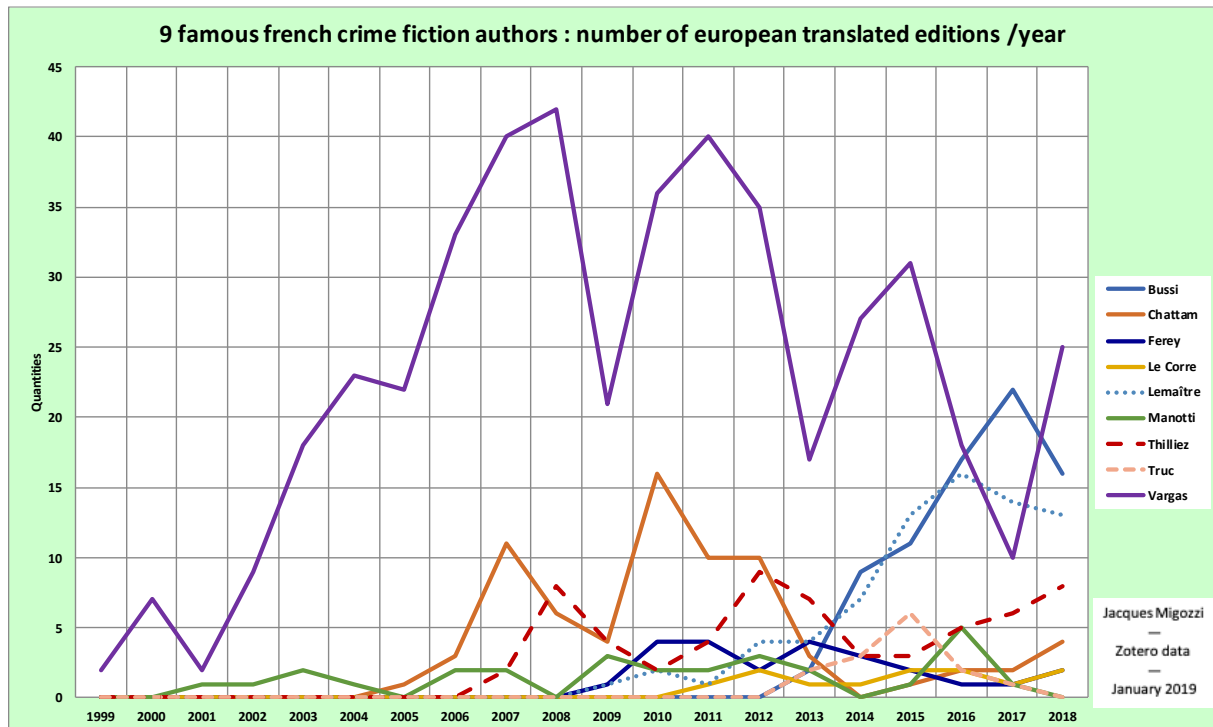


Made with Khartis

Vargas s'exporte donc largement, et de plus en plus vite : comme le prouve le graphique ci-dessous établi à partir de la même moisson via Zotero et prenant pour corpus test 3 romans de 1991 (*L'homme aux cercles bleus*), 2001 (*Pars vite et reviens tard*) et 2011 (*L'armée furieuse*) les librairies étrangères, (notamment allemande, anglaise et italienne) traduisent depuis 2003 les récits du cycle Adamsberg à un rythme soutenu et avec un temps de battement entre l'édition française et la version traduite de plus en plus court, réduit aujourd'hui à moins d'un an.



Phénomène éditorial incontestable, Fred Vargas se démarque du même coup nettement de l'ensemble des écrivain.e.s français.e.s de fictions criminelles contemporain.e.s, qu'il s'agisse d'auteur.e.s de romans noirs assumant la visée critique du *hardboiled* ou d'auteur.e.s cultivant le genre plus *mainstream* du thriller. Le graphique ci-dessous le montre nettement, puisqu'il permet de comparer le nombre d'éditions européennes de la série Adamsberg tous pays cumulés avec celui de 8 autres écrivain.e.s, et non des moindres puisque l'échantillon a été composé comme suit : à partir d'un recensement systématique de tous les prix attribués de 1990 à 2018 par les principaux festivals français dédiés à la fiction criminelle, ont été retenue.e.s les 6 auteur.e.s les plus primés (au moins 6 prix), à savoir Fred Vargas, Olivier Truc, Hervé Le Corre, Dominique Manotti, Marcus Malte et Caryl Ferey ; ont été adjoints à cette liste d'une part deux auteurs par ailleurs primés eux aussi et notoirement très gros vendeurs, à savoir Michel Bussi et Pierre Lemaître, d'autre part deux auteurs de thriller non primés et peu reconnus par les instances de légitimation du sous-champ littéraire polaireux, au point de représenter des repoussoirs symboliques, mais là encore notoirement très gros vendeurs, à savoir Maxime Chattam et Frank Thilliez.



Consécration médiatique d'une d'écrivaine décalée et d'une polareuse inclassable

Comme annoncé supra, pour comprendre le phénomène Vargas, il importe maintenant, au risque de n'être qu'expéditif et schématique, de s'attacher à la construction progressive d'une figure d'écrivaine décalée et d'une polareuse inclassable, en évoquant tout d'abord les différents phases d'une trajectoire ascendante : le premier galop chez le Masque (1985) avec un premier roman, renié ensuite, *Les Jeux de l'amour et de la mort* ; la traversée du désert de quelques années marquée par le rejet des grands éditeurs (1987-1993), puisque *Ceux qui vont mourir te saluent*, écrit en 1987, sera refusé par Le Masque et ne sera publié chez Viviane Hamy qu'en 1994, de même que *L'Homme aux cercles bleus* (1991), publié chez Hermé Suspense qui fait faillite sur ces entrefaites, ne sera réédité qu'en en 1996 ; la rencontre décisive ensuite avec Viviane Hamy, éditrice

indépendante qui lui accorde durablement sa confiance et son amitié de 1993 à 2013 et l'accueille dans sa toute nouvelle collection « Chemins nocturnes », dont Vargas sera le plus beau fleuron et la locomotive économique à partir du moment où elle se consacrera exclusivement au cycle Adamsberg, à compter donc de 1999 et *L'homme à l'envers*, et où elle se propulsera systématiquement dans les années 2000 et 2010 en tête des ventes dans les semaines suivant la parution de son nouvel opus ; la période plus récente enfin, marquée par la rupture avec Viviane Hamy et la migration éditoriale chez Flammarion avec *Temps glaciaires* (2015) et *Quand sort la recluse* (2017), sans que se démente le succès et ne s'infléchisse semble-t-il le style de celle que les médias célèbrent comme une « polarchéologue » qui produit du « rompol » pour tous et se distingue délibérément du « noir » classique, a fortiori du polar français revendiquant fréquemment une portée sociale et critique. Dans ce parcours ascensionnel il faut souligner le rôle de médiateurs et d'intercesseurs qu'ont pu jouer par exemple l'influent Claude Mesplède dans la sociabilité polareuse française ou le dessinateur Edmond Baudouin. Ce qui frappe en tous cas à lire les différents discours d'escorte, qu'ils soient autographes ou allographes, c'est de voir à quel point Fred Vargas cultive sa singularité dans la mise en scène de soi face au miroir-catalyseur des médias, qui rappellent fréquemment que Fred Vargas, après une thèse en archéologie médiévale a été chercheuse au CNRS à partir de 1986 et qu'elle est issue d'une famille intellectuelle (un père secrétaire du mouvement surréaliste et proche d'André Breton, un frère historien de renom, une sœur jumelle peintre dont elle a repris le pseudonyme...). Un examen attentif des dossiers de presse démontre aussi que la réception journalistique depuis le milieu des années 2000 s'est cristallisée autour de quelques antennes à valeur d'éloges, qui associent par réflexe de plume la discrétion médiatique du personnage Vargas et son *ethos* décalé à « cette liberté de ton, cette capacité à retrouver la grâce fragile de nos émotions primordiales, cette alchimie verbale qui secoue la pesanteur du réel, qui sont la marque d'une romancière à la voix unique dans le polar d'aujourd'hui » (citation de Jeanne Guyon in *Le magazine littéraire*, par laquelle les éditions Viviane Hamy ont choisi de terminer sur leur site la présentation de l'auteure). *Le Monde 2*, supplément hebdomadaire sur papier glacé et en couleurs du quotidien de référence *Le Monde*, pour son édition du 14/15 mars 2004, réserve de même l'intégralité de sa couverture avec photo pleine page à Fred Vargas, sous la titraille suivante : « Enquête sur des polars à succès. L'ENIGME FRED VARGAS. Ses romans policiers ne ressemblent à aucun autre, et ses succès d'édition ne l'enivrent pas. Qui est cette auteure qui se protège des excès de la renommée ? Où trouve-t-elle son inspiration ? Rencontre avec Fred Vargas, passée de l'archéologie, son vrai métier, à l'écriture. »

La voie est donc ouverte pour étudier justement comment Fred Vargas construit cette posture de polareuse inclassable par ses choix d'écriture, qui sont fondés sur un décalage assumé avec les codes fondateurs de la fiction policière, qu'elle respecte tout en les transgressant. Si l'on se souvient en effet que l'enquête comme fiction maîtresse de la modernité démocratique a été modulée différemment par le récit d'énigme fondé sur une matrice progressive-régressive, puis par le *hardboiled* et ses héritiers polareux, dont l'affiliation au genre noir passe par le couplage d'une visée réaliste avec un registre tragique¹⁶, on verra avec quelle virtuosité Vargas s'ajuste au genre polareux comme à une institution avec laquelle on joue pour se distinguer. Vargas honore en effet le contrat générique en érigeant Adamsberg en limier hors pair, pisteur et chasseur de traces, et en soignant particulièrement la phase de résolution de l'énigme au dénouement, puisqu'elle

¹⁶ Natacha Levet, *Le genre, entre pratique textuelle et pratique sociale: le cas du roman noir français (1990-2000)*, Jacques Migozzi (dir.), Thèse de doctorat: littérature française, Limoges, Université de Limoges, 2006.

offre au lecteur-partenaire le plaisir d'une élucidation progressive par plusieurs remémorations récapitulatives. Inversement, elle ne craint pas d'hybrider les codes du policier avec ceux du fantastique par des emprunts massifs à l'imaginaire archétypal des contes et légendes (loup-garou dans *L'homme à l'envers*, vampire dans *Un lieu incertain*, Mesnie Hellequin dans *L'armée furieuse*, Afturganga islandais dans *Temps glaciaires...*) et revendique ce faisant de manière insistante de capter le lecteur par « cette bonne vieille catharsis » « pour dénouer l'angoisse de la mort ». Refusant la dénonciation politique par une écriture polareuse corrosive et corollairement le tragique, Vargas assume donc la fonction consolatoire d'une écriture d'évasion et joue sur toute la palette de séduction(s) du genre policier identifiée par Marc Lits : « Plaisir de lire une histoire d'abord, désir d'être associé à des héros porteurs de nos rêves imaginaires, volonté d'exorciser nos peurs latentes, besoin d'évasion, d'un ailleurs merveilleux, d'un univers symbolique, goût du jeu aussi, de la recherche intellectuelle de l'énigme, de la devinette, et toujours, fascination pour la mort. »¹⁷

Une enquête à poursuivre sur le charme singulier d'une écriture

C'est ce charme cathartique qui devrait en définitive scruté On ne pourra guère ici que l'évoquer allusivement, puisque précisément toute la démonstration supposerait de mobiliser, à de multiples reprises pour des analyses textuelles fines de séquences emblématiques, les outils de la grammaire narrative, de la narratologie et de la stylistique. C'est à ce prix que pourrait être mesuré d'une part le talent de Vargas à exploiter la force du suspense et du *thrill*, tant au niveau macroscopique de la construction de l'intrigue, qui panache énigmes et fausses pistes, qu'au niveau microséquentiel où elle tend des pièges narratifs à des lecteurs « trompés- à-l'-insu-de-leur-plein-gré » en jouant notamment sur la focalisation comme filtre. Ainsi dans *L'homme à l'envers* la révélation finale au chapitre XXXIII de l'identité du tueur sériel, « loup garou » contemporain, en la personne de Lawrence, est-elle savamment orchestrée par tout un jeu réticences narratives à effet dilatoire rendues possibles par l'adoption du point de vue d'Adamsberg, qui s'approche de l'élucidation en même temps que de son adversaire ; et elle surprend d'autant plus le lecteur que jusqu'alors le texte nous avait d'une part prédisposé favorablement vis-à-vis de ce personnage en jouant sur l'empathie secrétée par l'adhésion à son foyer narratif, dominé par l'amour pour Camille, et symétriquement par sa saisie via le regard amoureux de Camille, et que d'autre part le récit, en étant mené parfois du point de vue de sa compagne Camille, avait pu ménager une paralipse (ellipse latérale selon la terminologie de Gérard Genette dans *Figures III*) escamotant certains de ses agissements.

C'est aussi par ce passage au marbre textualiste de la fiction vargassienne comme « immersion mimétique » mais aussi « feintise ludique partagée » (Schaeffer)¹⁸ qu'on pourrait rendre compte du charme consolatoire d'une fabulation sérielle : les récits de Vargas, dans leur déploiement cyclique, construisent en effet peu à peu des connivences entre le lecteur-compagnon et la tribu utopique et haute en couleurs dirigée par Adamsberg ; et ils offrent toujours en fin de compte au lecteur, par delà les horreurs affrontées et les dissensions au sein de l'équipe du commissariat — conformément à la force régulatrice du dénouement diagnostiquée par Daniel Couégnas¹⁹ —, le spectacle

¹⁷ Marc Lits, *Le Roman policier: introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, Editions du CEFAL, 1999.

¹⁸ Jean-Marie Schaeffer, « De l'imagination à la fiction », *Vox Poetica*, <http://www.vox-poetica.org>

¹⁹ Daniel Couégnas, « Déroulement romanesque et consolation », in *Littérature narrative et consolation. Approches historiques et théoriques*, Emmanuelle Poulain-Gautret dir., Arras, Artois Presses Université,

apaisant d'une communauté rassemblée.

C'est peut être au demeurant dans cette promesse fictionnelle éminemment paradoxale d'un récit criminel ré-enchantant le monde que réside peut-être la spécificité de Fred Vargas. Car quasiment par nature, les fictions criminelles contemporaines, avatars multimédiatiques d'une « littérature de la crise », selon la formule de Jean-Patrick Manchette, qui fouilleraient les plaies sociales et les tréfonds de l'âme humaine, auraient vocation à cultiver le « noir », et la très grande majorité ne déroge guère à cette formule inscrite dans l'ADN du genre, si l'on excepte les romans de détection cultivant la tradition anglo-saxonne de l'énigme comme défi et jeu cérébraux. Or Vargas, sans esquiver cette affiliation au noir, s'en émancipe de manière originale par la fantaisie de son enquêteur « pelleteur de nuages » — comme le qualifient ses collègues québécois dans *Sous les vents de Neptune* — et par le dénouement rassérénant de ses récits qui les apparente au « romanesque blanc » identifié par Jean-Marie Schaeffer²⁰. On comprend mieux alors pourquoi sa « petite musique » a tant de succès en France comme aux quatre coins de l'Europe.

4826 Mots en français + 3 graphiques/cartes à insérer.