

UNIVERSITÉ DE SHERBROOKE
FACULTÉ DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES
DÉPARTEMENT DES ARTS, LANGUES ET LITTÉRATURES

Présence du fantastique dans L'homme à l'envers et Un lieu incertain de Fred Vargas
(essai)

par

JULIE DESAUTELS

Bachelière ès arts (B. A.)

de l'Université de Sherbrooke

Présenté à :

NICHOLAS DION

CHRISTIANE LAHAIE

MARIE-PIER LUNEAU

MÉMOIRE

Pour l'obtention du grade de MAÎTRE ÈS ARTS (ÉTUDES FRANÇAISES)

SHERBROOKE SEPTEMBRE 2020

COMPOSITION DU JURY

Présence du fantastique dans L’homme à l’envers et Un lieu incertain de Fred Vargas
(essai)

par

Julie Desautels

Ce mémoire a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Christiane Lahaie, directrice de recherche

(Département des arts, langues et littératures, Faculté des lettres et sciences humaines)

Nicholas Dion, lecteur

(Département des arts, langues et littératures, Faculté des lettres et sciences humaines)

Marie-Pier Luneau, lectrice

(Département des arts, langues et littératures, Faculté des lettres et sciences humaines)

Université de Sherbrooke

SEPTEMBRE 2020

RÉSUMÉ

Dans ce mémoire de type recherche, deux romans policiers de l'auteure française Fred Vargas sont examinés à l'aune de la littérature fantastique. Cela se justifie par le fait que Vargas y représente deux figures tirées du fantastique canonique, soit le loup-garou et le vampire.

Le chapitre 1 pose les fondements théoriques du mémoire. Il y est d'abord question des théories du roman policier telles qu'élaborées par Pierre Boileau et Thomas Narcejac, Marc Lits, Yves Reuter et André Vanoncini, entre autres. Les théories de la littérature fantastique sont ensuite abordées telles que définies par Tzvetan Todorov, Jean-Luc Steinmetz, Joël Malrieu et Lise Morin. Sont finalement exposées les caractéristiques des deux figures fantastiques à l'étude, caractéristiques définies notamment par Gilbert Millet et Denis Labbé, Fabienne Claire Caland, Catherine Mathière et Jacques Finné.

Les chapitres 2 et 3 proposent respectivement une analyse de la figure du loup-garou dans le roman *L'homme à l'envers* et de la figure du vampire dans *Un lieu incertain*. Dans les deux cas, on cherche à vérifier si la manière dont ces personnages sont représentés a un impact sur le sous-genre auquel appartiendrait l'œuvre : a-t-on affaire à des romans policiers, comme le veut la critique, ou à des romans fantastiques ?

Mots clés : roman policier, polar, fantastique, loup-garou, vampire, Fred Vargas

REMERCIEMENTS

À tous les professeurs, professeures et les personnes chargées de cours de l'Université de Sherbrooke qui ont su me transmettre leur passion des mots et de la recherche.

Un merci particulier à ma directrice, Christiane Lahaie, ainsi qu'aux membres du jury, Nicholas Dion et Marie-Pier Luneau, lesquels ont cru en mon projet. Sans ces personnes, ce mémoire n'aurait pu être complété.

À mes amies, qui m'ont encouragée durant la rédaction. Merci entre autres à Karine et À Marie-Maude, pour vos commentaires constructifs et éclairants.

À mes parents Céline et Gilles, ainsi qu'à Simon et à mes chats Richard-Ferdinand et Manon Lescaut, qui m'ont soutenue même lorsque je n'y croyais plus. Votre appui m'a donné la force de mener à bien ce projet.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	7
CHAPITRE 1 : THÉORIES DU ROMAN POLICIER ET DE LA LITTÉRATURE FANTASTIQUE.....	
12	
1. Le roman policier.....	12
a. Pierre Boileau et Thomas Narcejac.....	12
b. Marc Lits.....	13
c. Yves Reuter.....	15
d. André Vanoncini.....	17
2. La littérature fantastique.....	19
a. Tzvetan Todorov.....	19
b. Jean-Luc Steinmetz.....	20
c. Joël Malrieu.....	21
d. Lise Morin.....	23
3. Le loup-garou.....	27
a. Gilbert Millet et Denis Labbé.....	27
b. Fabienne Claire Caland.....	28
4. Le vampire.....	29
a. Catherine Mathière.....	29
b. Jacques Finné.....	31
c. Gilbert Millet et Denis Labbé.....	31
CHAPITRE 2 : LA FIGURE DU LOUP-GAROU DANS <i>L'HOMME À L'ENVERS</i>	34
1. Les personnages porteurs de l'hésitation fantastique.....	36
a. Le Veilleux et Soliman Diawara, chasseurs de loup-garou.....	36
b. Les villages alpins et leurs habitants.....	40
2. Les personnages résistant au fantastique.....	46
a. Camille Forestier, personnage rationnel.....	46
b. Les médias, véhicules de la peur.....	49
3. Les personnages s'opposant au fantastique.....	53
a. Jean-Baptiste Adamsberg.....	53
b. Stuart Donald Padwell alias Lawrence Donald Johnstone alias le loup-garou.....	60
CHAPITRE 3 : LA FIGURE DU VAMPIRE DANS <i>UN LIEU INCERTAIN</i>	66
1. Les personnages porteurs de l'hésitation fantastique.....	68
a. Paul de Josselin, engeance d'Arnold Paole et meurtrier.....	68

b.	Les descendants de Peter Plogojowitz.....	72
c.	Kisilova, ses habitants et le lieu incertain.....	77
2.	Les personnages résistant au fantastique.....	82
a.	Arandjel.....	82
b.	Le brigadier Estalère.....	83
3.	Les personnages s’opposant au fantastique.....	85
a.	Vladislav Moldovan.....	85
b.	Jean-Baptiste Adamsberg.....	86
c.	Violette Retancourt.....	88
d.	Adrien Danglard.....	90
	CONCLUSION.....	94
	BIBLIOGRAPHIE.....	97

INTRODUCTION

J'ai toujours aimé les récits d'enquêtes et les récits fantastiques sous toutes leurs formes : au cinéma, à la télévision et plus particulièrement dans les livres. Enfant, j'ai lu avec passion les aventures de la jeune détective Nancy Drew tout en regardant Buffy Summers sauver le monde des forces du mal. À l'adolescence, je me suis intéressée aux célèbres détectives que sont Sherlock Holmes et Maud Graham et j'ai suivi avec intérêt le triangle amoureux composé de Bella Swan, de Jacob Black et d'Edward Cullen.

Alors que j'entamais mes études collégiales, j'ai fait la rencontre du commissaire Jean-Baptiste Adamsberg, ainsi que de son équipe du commissariat du 13^e arrondissement parisien, et je suis tombée sous le charme de la plume de Fred Vargas. Sans me douter de la place qu'allaient occuper ces personnages dans mon parcours universitaire, j'ai lu et relu l'intégral des romans relatant leurs enquêtes policières en y décelant de nombreuses incursions de figures fantastiques. Le projet de recherche conduisant à la rédaction de ce mémoire s'est ainsi imposé de lui-même. Se pourrait-il que certains romans de Vargas appartiennent autant au monde du polar qu'au monde de la littérature fantastique ?

Bien qu'aucun théoricien ne se soit penché de manière spécifique sur les liens unissant les œuvres de Vargas à la littérature fantastique, plusieurs d'entre eux ont examiné ses romans à partir de divers points de vue.

Sara Poole, dans « *Rompols Not of the Bailey : Fred Vargas and the Polar as Mini-Proto-Mythe* », conçoit les polars comme un moyen d'actualisation des récits issues de la mythologie

grecque, les deux types d'écrits ayant en commun une structure précise, soit une évocation du bien et du mal, une transgression, une explication et finalement une résolution d'angoisse. (Poole, 2001, p. 97)

Alistair Rolls s'attarde aux liens unissant les romans de Vargas aux légendes anciennes dans « Retrieving the Exiles Reference : Fred Vargas's Fetishization of Ancient Legend ». Il prend l'exemple du roman *L'homme à l'envers*, lequel actualise la légende du loup-garou, et explique que, dans les romans de Vargas, « the legendary past is simultaneously exposed as myth and made real. Legend is, in other words, always brought out of its exile, read critically, and made existentially present ». (Rolls, 2009, p. 135) Il conclut en précisant que Vargas, lorsqu'elle utilise d'anciennes légendes comme thématiques centrales, les discrédite en offrant une solution rationnelle et, paradoxalement, les légitime en démontrant qu'en causant diverses psychoses collectives, elles sont toujours capables de frapper l'imaginaire d'une société. (Rolls, 2009, p. 144) Si Rolls s'est concentré sur l'aspect ancien des légendes présentes dans l'œuvre de Vargas, je souhaite plutôt les aborder ici en mettant l'accent sur l'appartenance à l'univers fantastique de ces figures légendaires que sont le loup-garou et le vampire.

Guillaume Lebeau effectue un relevé des thématiques privilégiées par Vargas. S'il est d'accord pour dire que « les *rom'pols'* de Fred Vargas incluent tous les ingrédients du roman policier traditionnel : crime, enquête, chausse-trappe, élucidation », (Lebeau, 2009, p. 259) il reconnaît que,

chez Vargas se forme à la surface de ces œuvres une écume singulière qui semble submerger le genre proprement dit. Cette écume prophétique est ponctuée de réminiscences mythiques et symboliques, vraisemblablement puisées dans l'activité d'historienne de l'auteur. Cette tendance au

symbolisme contribue fortement à la construction du style Vargas, si éloigné de celui de ses contemporains. (Lebeau, 2009, p. 259)

Or, je propose justement de mieux cerner la nature de cette « écume singulière » à laquelle Lebeau fait référence et qui prendra la forme de figures fantastiques. Au sujet de ces incursions du côté du fantastique, Lebeau écrit : « Je pense que plus qu'un univers religieux ou sacré, Fred Vargas déploie une espèce de catalogue mythique fondamental. Elle recense et intègre à son œuvre les figures originelles. » (Lebeau, 2009, p. 259) Lebeau se penche sur le cas du loup-garou de *L'homme à l'envers* lorsqu'il affirme que « [c]omme toujours, la principale préoccupation de l'auteure est de renseigner son lecteur sur ce qu'il est et pourrait devenir s'il n'y prenait garde. Elle nous montre que si les animaux peuvent adopter certaines postures de l'homme, l'inverse est également possible. » (Lebeau, 2009, p. 257) Lebeau traite également d'*Un lieu incertain* : « Quand Fred Vargas s'empare de la figure du vampire et s'abreuve à la source historique, l'auteure raconte bien plus que les horribles aventures d'une créature avide de sang. Elle revisite de fond en comble et dépoussière le mythe à partir du premier cas de vampire répertorié. » (Lebeau, 2009, p. 276) Je reviendrai en détails sur les fondations historiques d'*Un lieu incertain* dans le chapitre 3 du présent mémoire. Lebeau précise que

le mythe du vampire est transcendé par Fred Vargas et renvoie à la libre circulation des émigrants sur le territoire européen. Les créatures de la nuit ne connaissent pas de frontière. L'origine du sang dont le vampire se désaltère l'indiffère. Adamsberg, à l'instar de Dracula de Bram Stoker, traverse l'Europe sans être inquiété par un quelconque test ADN. (Lebeau, 2009, p. 276)

Dans mon analyse d'*Un lieu incertain*, l'accent ne sera pas mis sur la faculté de boire du sang qu'ont les vampires, mais plutôt sur les rapports qu'ils entretiennent avec leur propre malédiction, ainsi que sur les relations qui les lient aux autres personnages du roman.

En ce qui concerne le roman policier contemporain, les études sont nombreuses, dont certaines portent sur l'œuvre de Vargas, en suggérant des liens entre celle-ci et le fantastique. Laetitia Gonon, par exemple, explique que le roman policier selon Vargas « instaure une distance avec le réel indiciaire au genre, en s'écrivant dans des marges oniriques qui deviennent le centre du roman. » (Gonon, 2010, p. 121) Selon elle, plusieurs aspects des polars de Vargas font qu'ils se démarquent des canons du sous-genre policier. En effet,

[c]hez Vargas comme dans tout roman policier, les objets sont au service de l'enquête, et [...] permettent de voir comment « une énigme se centre, se pose, se formule, puis se retarde et enfin se dévoile. » [...] Là où Vargas commence cependant à instaurer une distance avec le genre, [...] c'est lorsqu'elle fait affirmer lourdement l'insignifiance de l'indice, alors que ce dernier a pourtant beaucoup à signifier. (Gonon, 2010, p. 122)

En d'autres termes, les indices fournis par Vargas ne se trouvent jamais là où le polar traditionnel les sème. Gonon mentionne également que l'onirisme prend beaucoup de place dans l'univers vargasien. Dans la foulée, elle constate que les personnages de Vargas sont des « inadaptés au réel », (Gonon, 2010, p. 128) ce qui, peut-être, les qualifie pour un glissement du côté du fantastique...

Plusieurs romans de Vargas comportent des figures fantastiques. Je pense entre autres à *Sous les vents de Neptune* (2004) dans lequel le tueur, ayant feint sa propre mort pour échapper aux soupçons d'Adamsberg, prend des allures de mort-vivant, ou encore à *Dans les bois éternels* (2006) et à *L'armée furieuse* (2011), où des figures spectrales prennent la forme d'une tueuse en quête de la vie éternelle, ou celle de la terrible armée tout droit sortie du folklore médiéval européen mieux connue sous le nom de la mesnie Hellequin. Dans ces trois romans, les figures fantastiques présentées ont une fonction surtout décorative, c'est-à-dire qu'elles instaurent une atmosphère fantastique. Toutefois, deux autres romans comprennent des figures fantastiques

servant réellement de moteur à l'intrigue policière. Il s'agit de *L'homme à l'envers* (1999), dont l'intrigue met en scène un suspect soupçonné d'être un loup-garou et d'*Un lieu incertain* (2008), œuvre regroupant plusieurs personnages convaincus d'être des vampires.

Je souhaite analyser la manière dont Vargas intègre ces figures aux enquêtes policières de la brigade parisienne. Ainsi, l'usage de figures fantastiques par l'auteure est-il conforme à celui qu'on trouve dans la littérature fantastique ? Ces figures apportent-elles un élément crucial à l'enquête ou servent-elles seulement à apporter un trait d'originalité au propos policier ? Bref, eu égard à l'apparente prégnance des figures fantastiques dans les romans de Vargas, doit-on considérer ces œuvres comme étant des polars aux accents fantastiques ou des romans fantastiques en forme de polars ?

Pour mener à bien ma propre « enquête », je présenterai au fil du chapitre 1 le sous-genre policier tel que défini par Pierre Boileau et Thomas Narcejac, Marc Lits, Yves Reuter et André Vanoncini. Ensuite, je me pencherai sur les caractéristiques de la littérature fantastique élaborées par Tzvetan Todorov, Jean-Luc Steinmetz, Joël Malrieu et Lise Morin, pour finalement enchaîner avec les figures du loup-garou et du vampire telles que définies par Gilbert Millet et Denis Millet, Fabienne Claire Caland, Catherine Mathière et Jacques Finné.

Le chapitre 2 sera consacré à l'étude proprement dite de la présence fantastique, et du loup-garou, dans le roman *L'homme à l'envers* de Fred Vargas. Quant au chapitre 3, il portera sur la figure du vampire dans *Un lieu incertain*.

CHAPITRE 1 : THÉORIES DU ROMAN POLICIER ET DE LA LITTÉRATURE FANTASTIQUE

Afin de comprendre si les romans de Vargas appartiennent autant à l'univers du roman policier que de la littérature fantastique, il est important de définir ce qui caractérise chacun de ces sous-genres.

1. Le roman policier

a. Pierre Boileau et Thomas Narcejac

Dans *Le roman policier*, Boileau et Narcejac abordent la question des diverses définitions du roman policier proposées par d'autres théoriciens dont Régis Messac, Paul Morand et François Fosca. Ils notent qu'« [e]lles s'accordent sur ce fait que le roman policier est une enquête, menée d'une manière rationnelle, scientifique même. » (Boileau et Narcejac, 1964, p. 8) Toutefois, Boileau et Narcejac critiquent les définitions qui ont déjà été formulées en précisant qu'« [i]l n'est pas vrai que les événements à expliquer soient, en quelque sorte, proposés du dehors et que l'auteur ait à faire le même travail, pour les élucider, que son lecteur devra faire après lui. » (Boileau et Narcejac, 1964, p. 9) Ils expliquent qu'

[e]nquête et mystère sont créés ensemble, de telle manière que, toujours, l'enquête emprunte au mystère une efficacité rare et merveilleuse, tandis que le mystère oppose à l'enquête une opacité particulièrement effrayante. Mystère et enquête se développent l'un par l'autre, se font valoir l'un l'autre, ne sont, au fond, que les deux aspects complémentaires et dialectiquement liés d'une même fiction. (Boileau et Narcejac, 1964, p. 9)

Ils précisent que « [l]e roman policier est une enquête, à coup sûr, mais une enquête qui a pour but d'élucider un certain mystère, un mystère en apparence incompréhensible, accablant pour la raison. » (Boileau et Narcejac, 1964, p. 8) Ils expliquent ensuite que l'effroi y joue un rôle primordial puisque « [l]a peur suscite l'enquête ; l'enquête réduit la peur. » (Boileau et Narcejac, 1964, p. 15)

Au sujet de la littérarité du roman policier, Boileau et Narcejac ajoutent que c'est

[ce] qu[i] constitue l'essence du roman policier ; il veut effrayer, grâce à certains procédés qui constituent une technique, mais il utilise cette peur, il la module selon des moyens qui relèvent de l'art. [...] La valeur littéraire d'un roman policier est d'autant plus grande que la part réservée à la technique est plus petite. (Boileau et Narcejac, 1964, p. 207)

Bref, tous deux s'accordent pour dire que le roman policier peut faire partie de la littérature « si le contenu latent est plus riche que le contenu apparent ». (Boileau et Narcejac, 1964, p. 211)

b. Marc Lits

Dès le préambule de *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Marc Lits note que même s'il entend utiliser l'appellation « roman policier » parce qu'elle représente une tradition bien établie, il lui préfère de loin l'appellation « récit d'énigme criminelle ». (Lits, 1993, p. 11) Il justifie ce choix en expliquant que

[l]'expression « énigme criminelle » est au centre de notre projet. Nous préférons retenir l'adjectif « criminel » plutôt que « policier », parce que ce dernier terme fait trop explicitement référence aux corps de police officiels qui ne sont pas toujours présents dans des enquêtes souvent menées par des détectives privés ou amateurs épris de mystère. (Lits, 1993, p. 9)

En effet, il arrive que des personnages n'appartenant pas au corps policier investissent le rôle d'enquêteurs. C'est le cas de *L'homme à l'envers* où trois proches d'une des victimes deviennent essentielles à la résolution de l'enquête.

Lits subdivise le récit d'énigme en plusieurs sous-catégories : roman de détection pure, roman-jeu, suspense, polar et séries noires. (Lits, 1993, p. 9) Il ajoute que les œuvres appartiennent à une certaine sous-catégorie « selon que l'accent se voit mis sur l'enquête, la victime, le coupable, la description d'un milieu, la violence, le raisonnement logique, le jeu avec le lecteur... » (Lits, 1993, p. 9)

S'inspirant de ses prédécesseurs, Lits propose sa propre définition du roman policier :

Construit selon une structure en deux parties, le roman policier inscrit en son centre narratif un acte d'origine criminelle. Cet acte délictueux, souvent commis en milieu urbain, soulève auprès du lecteur qui s'investit dans les protagonistes de l'enquête, des interrogations sur la mort, sur sa propre mort. (Lits, 1993, p. 89)

Du même avis que Boileau et Narcejac, Lits reconnaît la primauté de l'enquête au sein du roman policier. Toutefois, insatisfait de cette définition, il ajoute :

Le seul constituant du roman policier sur lequel l'accent n'est pas mis explicitement dans ces quatre éléments de définition est le primat donné à la démarche de raisonnement dans la résolution de l'énigme. Mais cela est sous-jacent à la structure double qui attache une importance primordiale à l'enquête dans le déroulement de la deuxième histoire. (Lits, 1993, p. 89)

Ce passage souligne un aspect important du roman policier, c'est-à-dire qu'il y est toujours question de deux récits intrinsèquement liés : celui du crime et celui de l'enquête, le second cherchant à retracer le premier, telle une histoire à rebours.

Finally, Lits examines the question of the literary status of the police novel. Just like Boileau and Narcejac, Lits argues that the police novel belongs to the literary domain. He explains his position with two main arguments.

First, he recognizes the idea that « the notion of paraliterature [ait] été créée pour servir d'antichambre aux nouvelles formes d'expression en attente de reconnaissance symbolique par l'institution littéraire dominante ». (Lits, 1993, p. 153) This means, « on peut considérer qu'après un siècle d'attente, le roman policier a terminé son temps de purgatoire et mérité son statut d'œuvre littéraire, même si des combats d'arrière-garde sont encore à mener. » (Lits, 1993, p. 153) Then, he reminds that « des écrivains totalement inscrits dans le champ de production restreinte, [...] utilisent les techniques spécifiques du genre policier », (Lits, 1993, p. 153) and that « des auteurs, en nombre de plus en plus important, passent la frontière d'un genre à l'autre, d'une littérature reconnue à une catégorie paralittéraire, et vice versa ». (Lits, 1993, p. 153) I recognize with him that the generic boundaries would now be much more blurred.

c. Yves Reuter

Yves Reuter, in *Le roman policier*, proposes the following definition :

Le roman policier peut être caractérisé par sa focalisation sur un délit grave, juridiquement répréhensible (ou qui devrait l'être). Son enjeu est, selon le cas, de savoir qui a commis ce délit et comment (roman à énigme), d'y mettre fin et/ou de triompher de celui qui le commet (roman noir), de l'éviter (roman à suspense). (Reuter, [1997] 2007, p. 9-10)

After this definition, it is possible to identify three types of police novels : the mystery novel, the noir novel and the suspense novel which all share three essential actants of the genre

policiers : la victime, l'enquêteur et le criminel. Ce qui les différencie, c'est la focalisation qui se concentre sur l'un des actants.

Au sujet du roman à énigme, Reuter cite Marc Lits lorsqu'il écrit que

dans ces romans où le savoir tient un rôle clé, le « dire » et le « voir » sont plus importants que le « faire » ou, plus précisément, ils constituent l'essentiel du « faire », des actions. La narration doit *à la fois* montrer aussi fidèlement que possible ce que perçoit l'enquêteur pour que le jeu intellectuel puisse avoir lieu, et construire des variations – voire des entorses – pour surprendre le lecteur. (Reuter, [1997] 2007, p. 43 ; l'auteur souligne)

Reuter explique lui aussi que le roman à énigme comporte toujours deux histoires, celle du crime et celle de l'enquête, (Reuter, [1997] 2007, p. 49) où « [l]a victime étant hors-jeu et le coupable se dissimulant, l'enquêteur occupe, avec les suspects, le devant de la scène. » (Reuter, [1997] 2007, p. 47) Il conclut en affirmant qu'il s'agit avant tout d'un jeu intellectuel où le savoir est fondamental pour résoudre l'énigme et où l'identité du coupable demeure incertaine jusqu'à la fin : « Seul importe véritablement le triomphe cognitif : la découverte du coupable et de la vérité, reconnue par le cercle des protagonistes qui accueille la révélation. » (Reuter, [1997] 2007, p. 47)

Reuter définit le roman noir de la manière suivante :

Contrairement au roman à énigme, le roman noir peut actualiser conjointement (ou non) récit du crime et récit de l'enquête, voire supprimer le second et se centrer par exemple sur le meurtrier et son histoire. Le crime peut se commettre à tout moment, se préparer ou se répéter. Cela autorise une grande variété de scénarios. De surcroît, l'affrontement physique est essentiel, les personnages risquent leur vie et l'univers référentiel est important et fonctionnel. » (Reuter, [1997] 2007, p. 55)

Le crime initial est violent, mais la violence est omniprésente dans tout le roman et le cognitif cède place à l'émotion. L'issue du roman prend la forme d'un affrontement physique entre

l'enquêteur (le privé) et le criminel. Reuter met l'accent sur l'importance du châtement qui peut être accompli soit par le privé ou par les institutions établies. Il spécifie aussi qu'il est également possible qu'aucun châtement ne soit administré. (Reuter, [1997] 2007, p. 65) Alors que l'enquêteur était mis de l'avant par le roman à énigme, le roman noir privilégie plutôt l'histoire du criminel.

Reuter termine en mentionnent le roman à suspense où

le crime central – celui qui suscite l'intérêt du lecteur – est *virtuel*, en suspens. Il risque de se produire dans un avenir proche. Au travers de l'action présente de ceux qui sont menacés et de ceux qui cherchent à éviter ce crime, l'histoire va permettre de reconstituer et de mieux comprendre le passé de chacun pour tenter de mettre en échec un futur tragique. Dans un laps de temps fictionnel court, le présent narratif est ainsi distendu entre passé et futur. (Reuter, [1997] 2007, p. 75 ; l'auteur souligne)

Le roman policier se transforme ici en course contre la montre où il importe avant tout de sauver la victime. Reuter précise que la figure de l'enquêteur est souvent reléguée au second plan par des proches de la victime qui deviennent des adjuvants, (Reuter, [1997] 2007, p. 82) comme c'est le cas dans *L'homme à l'envers*, tel que mentionné plus tôt.

d. André Vanoncini

André Vanoncini, dans *Le roman policier*, traite des structures du roman policier et, comme plusieurs autres théoriciens avant lui, identifie les trois principales figures du genre policier, soit l'enquêteur, la victime et l'assassin (ou le criminel) lorsqu'il écrit :

La très grande majorité des textes policiers s'organisent le long de l'axe central de l'élucidation sur lequel avance un enquêteur, depuis le mystère initial, rattaché le plus souvent à la victime d'un meurtre, jusqu'à sa résolution, consistant le plus souvent dans l'identification de l'assassin. (Vanoncini, 2002, p. 13)

Vanoncini ajoute que « [l]e meurtre est le crime le plus fréquemment commis dans le roman policier, loin devant le braquage, l'enlèvement ou d'autres transgressions de la loi. » (Vanoncini, 2002, p. 13) Cette affirmation s'avère juste en ce qui concerne *L'homme à l'envers* et *Un lieu incertain* ; le commissaire Adamsberg tentant dans les deux cas de trouver qui a tué et pourquoi.

Au sujet de la temporalité de l'enquête, Vanoncini précise que

[l]a mise en œuvre de l'enquête suit une ligne chronologique progressant vers la résolution finale. Les faits et événements qu'elle rapporte, analyse et rétablit se situent souvent, en revanche, dans un passé antérieur à la phase de l'investigation. Mieux l'enquêteur parvient à dégager une série de causes et d'effets sous le mystère initial, plus il pénètre dans des couches temporelles éloignées du présent de la détection. (Vanoncini, 2002, p. 14)

La force de l'enquêteur résiderait donc dans sa capacité à exposer, le plus rapidement possible, des événements antérieurs au crime commis, permettant d'identifier un coupable et de rendre justice à la victime. Une telle vision du roman policier apparaît très réductrice, parce qu'elle sous-entend que le crime a inmanquablement été commis avant le début du récit, ce que Fred Vargas invalide en partie dans les romans à l'étude où plusieurs meurtres ont lieu durant le récit.

Les romans de Fred Vargas, que l'auteure qualifie elle-même de « rompols »¹, fusion entre les mots roman et policier, appartiennent à la catégorie des romans policiers parce qu'ils comportent tous un enquêteur, une ou plusieurs victimes ainsi qu'un criminel (toujours un meurtrier). Vargas exprime une volonté d'appartenance au monde du polar, mais en créant une catégorie propre à ses romans, elle est soucieuse de mettre en évidence leur originalité au sein d'un sous-genre

¹ Au sujet de l'appellation rompol, Moricheau-Airaud, dans « La dépoliarisation linguistique du "rompol" de Fred Vargas », explique que, phonétiquement, le terme se rapproche beaucoup du mot polar et qu'il « inscrit ses textes dans cette catégorie, tout en manifestant la spécificité de son appropriation. » (Moricheau-Airaud 2015, p. 84)

littéraire sériel dont la structure et la formule demeurent les mêmes d'œuvre en œuvre. L'originalité de Vargas tient aussi des sous-genres qu'elle intègre aux enquêtes policières de ses romans. Alors que certains flirtent avec le roman historique en faisant revivre la peur de la peste noire au 21^e siècle (*Pars vite et reviens tard*) ou en ressuscitant Maximilien Robespierre (*Temps glaciaires*), plusieurs autres intègrent des figures emblématiques de la littérature fantastique. C'est le cas des deux œuvres dont l'analyse suivra sous peu et qui mettent en scène un loup-garou sanguinaire (*L'homme à l'envers*) et un tueur vampirique (*Un lieu incertain*).

2. La littérature fantastique

a. Tzvetan Todorov

Tzvetan Todorov consacre le deuxième chapitre de l'*Introduction à la littérature fantastique* à la définition du fantastique. Il y explique qu'un personnage, lorsque confronté à un phénomène surnaturel, fait face à deux options pour l'expliquer : « ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'évènement a véritablement eu lieu, il fait partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. » (Todorov, 1970, p. 29) L'hésitation du personnage entre ces deux possibilités est cruciale parce qu'elle suffit à définir le fantastique :

Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un évènement en apparence surnaturel. (Todorov, 1970, p. 29)

Pour Todorov, une œuvre fantastique fait en sorte que se prolonge l'hésitation le plus longtemps possible, faisant d'elle son élément central.

Il affirme qu'il est important qu'une œuvre remplisse trois critères bien précis pour pouvoir être associée au fantastique. Si le critique juge qu'une de ces conditions est facultative, il postule que les autres demeurent obligatoires :

D'abord, il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués. Ensuite, cette hésitation peut être ressentie également par un personnage ; ainsi le rôle de lecteur est pour ainsi dire confié à un personnage et dans le même temps l'hésitation se trouve représentée, elle devient un des thèmes de l'œuvre ; dans le cas d'une lecture naïve, le lecteur réel s'identifie avec le personnage. Enfin il importe que le lecteur adopte une certaine attitude à l'égard du texte : il refusera aussi bien l'interprétation allégorique que l'interprétation « poétique ». Ces trois exigences n'ont pas une valeur égale. La première et la troisième constituent véritablement le genre ; la seconde peut ne pas être satisfaite. (Todorov, 1970, p. 37-38)

Todorov mentionne deux procédés d'écriture plus faciles à identifier dans un texte que l'effet produit sur un lecteur hypothétique. Il s'agit de « l'imparfait et [de] la modalisation » (Todorov, 1970, p. 42) :

Cette dernière consiste [...] à user de certaines locutions introductives qui, sans changer le sens de la phrase, modifient la relation entre le sujet de l'énonciation et l'énoncé. [...] L'imparfait, de plus, introduit une distance entre le personnage et le narrateur, de telle sorte que nous ne connaissons pas la position de ce dernier. (Todorov, 1970, p. 42-43)

L'usage de l'imparfait entretient l'hésitation, parce que même si le lecteur connaît l'opinion exprimée par un personnage à un moment donné dans le passé, il lui est impossible de savoir si cette opinion s'est maintenue dans le temps. Autrement dit, il est possible que l'opinion émise ou le sentiment ressenti ait connu une continuité au-delà du moment passé. Todorov ajoute que ces procédés d'écriture sont essentiels au fantastique, car « [s]i ces locutions étaient absentes, nous serions plongés dans le monde du merveilleux, sans aucune référence à la réalité quotidienne,

habituelle ; par elles, nous sommes maintenus dans les deux mondes à la fois. » (Todorov, 1970, p. 43)

b. Jean-Luc Steinmetz

Dans *La littérature fantastique*, Jean-Luc Steinmetz reconnaît certes les ressemblances entre les univers merveilleux et fantastique, mais c'est à partir de leurs différences que celui-ci conçoit sa propre définition :

Si le merveilleux et le féerique laissent volontairement en suspens le savoir, puisqu'il est entendu *a priori* que des événements, inexplicables en apparence, sont le fait des dieux, des magiciens ou répondent à des conventions folkloriques ou allégoriques, le fantastique, en revanche, n'est pas placé sous un tel contrat de lecture. Il s'applique à cerner l'étrangeté, à la décrire et, au besoin, à en rechercher la cause, car il estime qu'elle est un scandale pour la logique dont il se veut implicitement le tenant. (Steinmetz, [1990] 2008, p. 8)

En d'autres mots, il est primordial que le fantastique se matérialise dans une réalité aux limites précises et définies, afin de cerner tout être ou événement qui contreviendrait à sa normalité.

c. Joël Malrieu

Joël Malrieu propose la définition suivante dans *Le Fantastique* :

Le récit fantastique repose en dernier ressort sur la confrontation d'un personnage isolé avec un phénomène, extérieur à lui ou non, surnaturel ou non, mais dont la présence ou l'intervention représente une contradiction profonde avec les cadres de pensée et de vie du personnage, au point de les bouleverser complètement et durablement. (Malrieu, 1992, p. 49)

Malrieu insiste sur la confrontation entre le personnage et le phénomène en mentionnant « [q]ue cet élément perturbateur soit un fantôme, un mort-vivant, une statue qui s'anime, un double, ou

n'importe quel être surnaturel ne change strictement rien au problème. » Il précise que « [c]es figures ne sont que des représentations différentes d'une même chose » et que « [l]'élément perturbateur n'a d'ailleurs pas besoin d'être d'origine surnaturelle ». C'est pourquoi « toutes les manifestations de folie, d'hallucination, ou autre, doivent être envisagées comme des figures, naturelles cette fois, de l'élément perturbateur. » (Malrieu, 1992, p. 48)

Malrieu décrit le protagoniste confronté au phénomène fantastique comme étant un anti-héros. Il le dit moyen, ordinaire, voire médiocre, et affirme que « la vacuité intrinsèque du personnage est précisément la condition première du récit fantastique », (Malrieu, 1992, p. 53) c'est-à-dire que le phénomène viendra précisément combler un vide chez le personnage. Malrieu pose comme deuxième condition que

le personnage est généralement crédité d'un solide bon sens, et va même jusqu'à afficher un matérialisme farouche [...]. De par sa situation sociale et professionnelle, le personnage appartient, en tout logique, aux couches aisées et cultivées de la population, et par là-même, est *a priori* digne de foi. (Malrieu, 1992, p. 55)

Il paraîtrait fondamental que le personnage soit perçu par le lecteur comme étant crédible. De cette façon, il peut s'identifier au personnage et partager son expérience fantastique.

À cette vacuité intrinsèque, Malrieu ajoute le fait que l'existence et le quotidien du personnage sont tout aussi dépourvus de contact humain :

Le héros fantastique, en particulier, est seul : solitude sociale, affective et intellectuelle qu'il revendique le plus souvent avec force. Cette situation fondamentale est l'un des éléments constitutifs du genre, au même titre que la vacuité : sans solitude du personnage, il n'est pas de fantastique. (Malrieu, 1992, p. 56)

Malrieu mentionne que la solitude empêche, dans la plupart des cas, le personnage de travailler : « Même lorsque, cas exceptionnel, le personnage occupe un emploi [...], il est relégué dans une

région abandonnée. Mais le plus souvent, il ne participe pas, ou seulement de manière indirecte, au monde du travail ». (Malrieu, 1992, p. 57) De plus, « le personnage est presque toujours célibataire et nullement désireux de mettre fin à cet état. » (Malrieu, 1992, p. 58) Malrieu soutient que cette extrême solitude empêche le personnage de communiquer son expérience fantastique avec son entourage, c'est pourquoi il se retrouve le plus souvent dans l'impossibilité de stopper la progression du phénomène, ou lorsqu'il réussit à solliciter de l'aide, il est déjà trop tard.

En ce qui concerne le phénomène fantastique, Malrieu croit qu'il n'a rien des monstres tels que les vampires ou les fantômes auxquels le cinéma a habituellement recours dans les films d'horreur. En effet, l'auteur écrit :

Le caractère inquiétant du phénomène résulte précisément du fait que son aspect ou son comportement demeure toujours dans les limites du réel possible, sinon du quotidien. [...] Paradoxalement, le phénomène est à peine moins ordinaire que le personnage, du moins aux yeux de ceux qui restent étrangers à leur relation. Il n'est inquiétant que pour le personnage parce qu'il est avant tout perception d'une conscience. (Malrieu, 1992, p. 81)

Malrieu précise que si la crainte du personnage envers le phénomène ne cesse de croître, c'est parce que le phénomène et lui se ressemblent. Ils ont tant en commun qu'ils en viennent à fusionner :

le phénomène se rapproche du personnage au point de ne plus faire qu'un avec lui. Au XIXe siècle, ce n'est plus le monde extérieur qui est source d'interrogation, c'est L'Homme. Dès lors, le phénomène n'est plus nécessairement extérieur au personnage, comme dans le conte de fées ou le roman gothique, il est dans le personnage lui-même. (Malrieu, 1992, p. 81)

Le personnage ne devrait pas craindre ce qui lui est étranger, mais il devrait plutôt se craindre lui-même. Selon Malrieu, chaque personnage porte en lui une part de fantastique.

Bref, pour Malrieu, l'élément central de la littérature fantastique repose sur la relation liant le personnage au phénomène surnaturel et il croit que la vie du personnage ne sera plus jamais la même si celui-ci doit survivre au phénomène.

d. Lise Morin

Lise Morin, dans *La nouvelle fantastique québécoise de 1960 à 1985. Entre le hasard et la fatalité*, effectue une habile synthèse de diverses définitions du fantastique qui viennent façonner celle qu'elle propose :

le récit fantastique consiste en une mosaïque de discours (ou de fragments discursifs) conflictuels, émis ou non par la même instance énonciative, dont les uns tendent à accréditer l'existence de faits qui heurtent la raison commune (la gamme s'étend de l'impossible au surnaturel en passant par l'improbable), tandis que les autres, qui se rattachent au réalisme le plus étroit, proposent des explications naturelles de l'évènement. La fiction fantastique ne proclame la suprématie d'aucune des deux versions ; elle se contente de les produire dans leur irréductible et scandaleuse concurrence. Un personnage se retrouve d'ordinaire au croisement des deux types de discours qui, est-il besoin de le dire, sont le plus souvent inextricablement liés. Dans l'un, il agit à titre de témoin du drame ; dans l'autre, il répugne à accorder crédit à ses sens et s'interroge sur le fait étranger à toutes normes. (Morin, 1996, p. 72)

D'une certaine façon, elle peaufine la théorie de Todorov voulant que le fantastique se résume au seul moment d'hésitation du personnage face au phénomène en insistant plutôt sur le fait que ni l'explication rationnelle ou l'explication surnaturelle n'ait de prédominance l'une sur l'autre.

Tout comme Todorov, Lise Morin établit elle aussi certains critères qu'un récit doit respecter pour qu'il puisse appartenir au sous-genre fantastique. Plutôt que de s'attarder aux perceptions du lecteur, elle se concentre sur le phénomène surnaturel, affirmant entre autres que :

l'événement fantastique doit faire l'objet, à l'intérieur d'un cadre bien délimité, d'un questionnement condamné à une franche irrésolution. [...] Il n'y a plus de fantastique à partir du moment où l'événement est intégré à un système quelconque – que celui-ci relève du réel ou du surnaturel. Enfin, pour qu'un texte participe du fantastique, l'occurrence étrange qu'il convoque doit avoir un certain retentissement sur l'ensemble du texte : une allusion passagère à un événement surnaturel ne suffit pas, il faut que le phénomène improbable constitue le centre du discours, ou du moins qu'il occupe une place prépondérante à l'intérieur de celui-ci. C'est dire que l'insolite doit avoir une incidence sur la fiction tout entière. (Morin, 1996, p. 71-72)

Morin reconnaît elle aussi qu'il existe deux types de signaux linguistiques qui surdéterminent le fantastique. Ces signaux sont divisés « en deux classes, selon qu'ils sont porteurs d'une valeur cognitive ou d'une valeur affective. Les connotateurs de style cognitif indiquent que le fait échappe à la norme [...]. Les connotateurs de type affectif transmettent une appréciation. » (Morin, 1996, p. 83)

Elle traite des modalisateurs, tels que définis d'abord par Todorov, et rappelle qu'ils « atténuent la portée de l'assertion ou restreignent son aire de validité. [...] Les modalisateurs induisent un doute sur les propos auxquels ils se greffent. Au point parfois de mettre en péril la signification de certains fragments de texte, voire du texte en entier. » (Morin, 1996, p. 82) Bref, ils suggèrent que la perception des événements n'est pas claire. En outre, Morin mentionne ce qu'elle appelle les connotateurs de fantasticit  et spécifie qu'ils

marquent la surprise, la peur ou la joie d'un personnage devant un fait surnaturel ou invraisemblable [...]. Si ces vocables figurent dans le registre fantastique, c'est qu'ils mesurent l'étrangeté de l' v nement à l'aune du probable. Ils donnent donc naissance à une normalité textuelle, indispensable à la création d'un effet surnaturel : le fantastique ne se profile jamais que sur une toile de fond réaliste. (Morin, 1996, p. 83)

Morin identifie trois autres constituants importants du sous-genre fantastique. Il s'agit de la narration, de la focalisation et de la présence d'une figure rationnelle. Les trois éléments réunis forment ce qu'elle nomme l'armature fantastique.

Au sujet de la narration, elle indique que « [t]rois possibilités s'offrent au chapitre de la narration : celle-ci peut être attribuée à un " je-acteur ", un " je-témoin-ami-ou-proche " ou un " il extradiégétique ". » (Morin, 1996, p. 93) Morin explique que le narrateur « je-acteur » est celui qui produit l'effet de sincérité le plus authentique parce qu'il encourage la participation du lecteur qui peut facilement s'identifier à lui. Par contre, ce type de narrateur demeure dans l'incapacité de prouver qu'il n'est pas fou, ce qui peut nuire à la crédibilité de son propos. C'est pourquoi Morin précise que le narrateur « je-témoin-ami-ou-proche » jouit d'une crédibilité accrue, parce qu'il apparaît comme étant plus objectif face au phénomène. D'un autre côté, Morin admet qu'il peut gêner l'identification au héros, puisqu'il met une distance entre le narrateur et le héros. (Morin, 1996, p. 94) Finalement, Morin explique que le narrateur « il extradiégétique » entraînerait une mise à distance totale entre le personnage et le lecteur, ce qui compromet la participation de ce dernier, mais qu'il est aussi le seul des trois types de narrateurs à apparaître comme étant assez objectif pour rendre l'inadmissible acceptable. (Morin, 1996, p. 95)

En ce qui a trait à la focalisation, Morin mentionne que trois types de focalisation sont possibles et qu'il s'agit des mêmes catégories que pour la narration (je-acteur, je-témoin-ami-ou-proche ou il extradiégétique). Ici aussi, Morin met de l'avant le fait que la crédibilité est d'autant plus accrue si la vision passe par un regard étranger. (Morin, 1996, p. 95)

Quant à la présence d'un personnage rationnel, Morin précise qu'il a pour fonction d'apporter de la crédibilité au témoignage, parce que sa présence crée un effet d'objectivité. L'auteure ajoute que « [l]e plus souvent, la profession du personnage garantit le sérieux de ses observations. » (Morin, 1996, p. 96) De plus, elle explique que son comportement est très souvent le même qu'adopte le lecteur qui se montre sceptique.

Si l'on amalgame les écrits de ces théoriciens, on obtient une vision globale très complète de ce que devrait être un roman fantastique. Pour Todorov, le temps de l'hésitation du personnage face au phénomène fantastique, renforcé par l'usage de l'imparfait et de la modalisation, constitue en lui seul l'aspect fantastique d'une œuvre. Du moment où le personnage privilégie une explication (rationnelle ou surnaturelle) au détriment de l'autre, le fantastique prend fin. Selon Steinmetz, le récit doit être le vecteur d'une réalité précise afin de pouvoir cerner tout élément qui lui serait incongru. Malrieu, quant à lui, met l'accent sur la relation qu'entretiennent le personnage et le phénomène surnaturel et sur les traits qu'ils partagent. Finalement, Morin met de l'avant l'importance que doit occuper le phénomène au centre du récit et elle insiste sur la primordialité d'une franche irrésolution de la part du personnage face au phénomène, le tout soutenu par des signaux linguistiques précis et par une structure qu'elle nomme l'armature fantastique.

À des degrés variables, ces outils seront utiles afin de mener à terme l'étude des figures fantastiques du loup-garou et du vampire chez Vargas. Mais qu'en est-il, justement, de ces figures selon les théoriciens du fantastique ?

3. Le loup-garou

a. Gilbert Millet et Denis Labbé

Gilbert Millet et Denis Labbé, dans *Le Fantastique*, identifient la métamorphose comme étant un thème central de la littérature fantastique. Ils disent de la métamorphose qu'

[e]n se penchant sur l'instabilité de la chair et sur les frontières ténues qui séparent L'Homme de l'animal, elle s'attache aux trois transgressions principales qui régissent le genre [fantastique] : physique, religieuse et sociale. [...] La métamorphose ouvre une porte sur un ailleurs, parfois meilleur, parfois inquiétant. (Millet et Labbé, 2005, p. 149-150)

Les deux théoriciens précisent leur pensée en ce qui a trait à la métamorphose animale en expliquant que « [l]a dimension principale de la métamorphose est cependant la crainte de l'être humain face à l'animal qui le terrorise parfois mais dont il se sent si proche qu'il a peur de ne pas être lui-même dépouillé de toute bestialité. » (Millet et Labbé, 2005, p. 152)

Le loup-garou s'inscrivant en tant que parangon des métamorphoses animales fantastiques, Millet et Labbé spécifient que « [l]e lycanthrope, littéralement homme-loup, le mot désignant à l'origine la maladie mentale de celui qui se prend pour un loup, nous ramène à nos peurs ancestrales, tout en cherchant dans L'Homme ce qui ne le sépare pas de la bête. » (Millet et Labbé, 2005, p. 150)

Les théoriciens insistent sur le lien unissant L'Homme et l'animal : « Dans les sociétés occidentales de plus en plus matérielles, surgit une nostalgie trouble de la vie primitive. » (Millet et Labbé, 2005, p. 151) Ils précisent qu'« [u]ne question revient, obsédante : qui de l'animal obéissant à ses instincts ou de L'Homme capable de raison est le plus terrifiant ? » (Millet et Labbé, 2005, p. 152)

b. Fabienne Claire Caland

Fabienne Claire Caland consacre un article complet au loup-garou : « Enquête sur la lycanthropie et autres cas de zoomorphisme ». Tout comme Millet et Labbé, elle s'intéresse à la question de la métamorphose animale et explique que

[d]ans chaque cas de zoomorphisme donc, il s'agit d'une « métamorphose régressive » au sens darwinien : la part animale l'emporte sur l'humanisation. L'être perd les caractéristiques humaines – le nom et la langue – qui favorisent son insertion sociale et le définissent comme « animal politique ». Lorsque L'Homme se mue en loup, il fait figure d'altérité pure, d'*àpolis*, de barbare au même titre que la créature de Frankenstein, anonymée parce qu'abject. Exclu de la chaîne des êtres, en un mot anormal, il déchoit du genre humain sans intégrer véritablement le genre animal [...]. Innommable, ce monstre est alors objectivé, animalisé, voire diabolisé. (Caland, 2007, p. 157-158)

Caland va plus loin en ce qui concerne l'altérité dont le loup-garou fait l'objet lorsqu'elle ajoute qu'

au langage qui dysfonctionne s'accorde une gestuelle désorganisée, des mains qui n'ont pour seul but que d'agresser et de menacer. Il n'est plus qu'un animal dé-socialisé [*sic*] : il n'y a plus d'échange possible, il ne peut toucher sans lacérer, démembrer, mordre, ni parler sans hurler. Le loup-garou, animal sanguinaire par excellence, est généralement – et paradoxalement – en dehors de tout clan, famille ou horde [...]. (Caland, 2007, p. 159)

L'aspect animal du loup-garou efface momentanément son humanité, le rendant incontrôlable. Le recours à la violence caractérise l'animal en lui.

L'analyse du roman *L'homme à l'envers* servira à comprendre le rôle du loup-garou qui y est présenté. Sert-il à exposer la violence humaine en la comparant à la violence animale ? Est-il diabolisé par rapport aux autres loups ? Comment les autres personnages le perçoivent-ils et

comment interagissent-ils avec lui ? Enfin, de quelle nature sont les liens unissant le meurtrier et le loup-garou ?

4. Le vampire

a. Catherine Mathière

Pour la figure du vampire, dans « Mythe et réalité : les origines du vampire », Catherine Mathière propose la définition suivante :

[a]u sens strict, le vampire est « *un mort-vivant qui sort la nuit de son tombeau pour sucer le sang des mortels* » (Dict. Robert). Le motif du vampire rassemble par conséquent dans la représentation que l'on s'en fait couramment, trois composantes fondamentales : il s'agit d'un être humain (et non surnaturel), ce dernier a échappé à la mort et prolonge son existence en se nourrissant de sang humain. (Mathière, 1992, p. 10)

Bien que l'affirmation de Mathière voulant que le vampire ne soit pas un être surnaturel reste discutable, il faut retenir ici comme valides les autres traits définitionnels qu'elle propose.

Mathière précise que la première représentation littéraire faite d'un vampire serait d'origine religieuse :

[l]a première femme, Lilith, serait peut-être aussi bien le premier vampire. Chassée du Paradis pour sa perversité, jalouse d'Ève et furieuse de ne pouvoir avoir d'enfants, Lilith se transforme en démon et s'enfuit au désert. La nuit, pour se venger, elle vient torturer les vivants et, plus particulièrement, vider les enfants de leur sang. (Mathière, 1992, p. 10)

Dès son apparition biblique, le vampire est associé au Péché et relégué à la sphère nocturne.

L'aspect noctambule du vampire va demeurer une caractéristique significative quant à la représentation qui marque l'imaginaire.

Mathière conclut l'article en dressant un portrait très complet du vampire traditionnel et de son mode de vie en réitérant qu'il s'agit d'une « [c]réature de la nuit par excellence, il repose le jour dans son cercueil (c'est à ce moment qu'on peut le détruire) et se livre à ses activités coupables entre le coucher du soleil et le chant du coq. » (Mathière, 1992, p. 21) Au sujet de son apparence physique, Mathière précise que lorsqu' « on ouvre sa tombe, on trouve un personnage aux canines très développées, au teint vermeil et parfois aux attributs diaboliques : oreilles pointues ou queue (la pâleur cadavérique et les yeux caverneux datent seulement de l'époque romantique). » (Mathière, 1992, p. 21) Mathière se penche sur le comportement et les pouvoirs surnaturels du vampire en affirmant qu'

[i]l peut se transformer en animal [...] : chauve-souris, loup, hibou, araignée. Pour sortir de sa tombe, il creuse de petits trous dans la terre et se change alors en brouillard ou en fêtu [*sic*] de paille. Il peut se rendre invisible, traverser les murs et portes et provoquer des orages ou des éclipses [...]. Il est le maître de certains animaux, loups, rats, insectes..., qu'il est capable d'hypnotiser à la manière d'un serpent. Il est enfin pratiquement invulnérable, seuls le célèbre pieu ou des balles d'argent spécialement consacrées à cet effet par un prêtre peuvent en venir à bout. (Mathière, 1992, p. 21)

Les traits proposés par Mathière seront utiles à la présente analyse pour catégoriser les vampires d'*Un lieu incertain*.

b. Jacques Finné

Jacques Finné, dans « Le vampire : thème fondateur et éternel », explique pourquoi le mythe du vampire demeure toujours d'actualité. Selon lui, la popularité du vampire tient du fait qu'il représente la fusion de trois thèmes universels, illustrés par trois autres mythes. D'abord, Finné mentionne le mythe du Hollandais volant, symbole d'éternité, (Finné, 2005, p. 104) ensuite, le mythe de Don Juan, symbole d'érotisme (Finné, 2005, p. 105-106) et finalement, le mythe de

Faust, symbolisant le désir de la connaissance absolue et de la jeunesse éternelle. (Finné, 2005, p. 106-107)

c. Gilbert Millet et Denis Labbé

Gilbert Millet et Denis Labbé se sont aussi intéressés aux vampires dans *Le fantastique*. Tout comme Catherine Mathière, ils s'accordent pour dire que Lilith serait à l'origine de la figure vampirique et à l'instar de Jacques Finné, ils n'hésitent pas à affirmer que : « [l]'érotisme est sans doute l'un des motifs les mieux attachés à l'image du vampire. » (Millet et Labbé, 2005, p. 136)

Ils apportent cependant une nuance intéressante en expliquant que, si les lecteurs étaient d'abord enclins à sympathiser avec la victime, il est désormais fort probable qu'ils s'identifient également au vampire :

[d]'abord païen, le vampire subit en effet l'influence du christianisme ambiant. [...] C'est ainsi que si le vampire peut éprouver des sentiments, son caractère démoniaque tend à s'estomper, une situation qui mène le lecteur à s'identifier non plus seulement à la victime mais aussi à cette créature incapable de trouver le repos et qui doit errer indéfiniment sur Terre en portant sa malédiction. (Millet et Labbé, 2005, p. 137)

En effet, chez Vargas, les personnages sont porteurs de ce qu'ils croient être un destin vampirique malfaisant.

Millet et Labbé se penchent sur un autre élément important à considérer dans le cadre de la présente recherche : les lieux et les décors dans lesquels on retrouve habituellement les vampires.

Ils expliquent que

[l]'aura du vampire est souvent accentuée par les décors médiévaux qui accompagnent l'arrivée des personnages dans l'ancre du monstre. Les films de Terence Fisher, *Le Cauchemar et Dracula* et *Les Maîtresses de*

Dracula jouent sur des éléments architecturaux gothiques issus du romantisme : châteaux monumentaux, toiles d'araignée, clair-obscur, inscription dans un dix-neuvième siècle où archaïsme et modernité se télescopent. (Millet et Labbé, 2005, p. 138)

Un décor tel qu'un ancestral château gothique renforcerait la peur des personnages envers la figure vampirique. On verra que les lieux où l'on trouve les vampires chez Vargas correspondent à ceux décrits par Millet et Labbé.

Millet et Labbé terminent la section de leur livre dédiée aux vampires sur une remarque en ce qui a trait à l'actualisation du vampire : « [s]i le vampire est devenu le personnage emblématique de la littérature fantastique, c'est sans doute parce qu'il incarne toutes les transgressions du genre, mais aussi parce qu'il sait s'adapter à la société ». (Millet et Labbé, 2005, p. 139) Ce faisant, les vampires possèderaient la capacité de se fondre parmi la population, quelle que soit l'époque dans laquelle ils évoluent. C'est la condition pour que leur immortalité ne constitue pas un handicap insurmontable.

L'étude d'*Un lieu incertain* servira à mettre en lumière les caractéristiques physiques et psychologiques rattachées aux vampires dans le roman. Comment sont-ils perçus par les autres personnages ? De plus, quel rapport les vampires entretiennent-ils avec leur statut d'être surnaturel ?

CHAPITRE 2 : LA FIGURE DU LOUP-GAROU DANS *L'HOMME À L'ENVERS*

L'homme à l'envers raconte l'histoire de Stuart Donald Padwell alias Lawrence Donald Johnstone, lequel cherche à venger son père décédé en prison pour avoir assassiné l'amant de sa mère. Pour ce faire, il décide d'éliminer les trois autres hommes ayant partagé la vie de sa mère après l'emprisonnement de son père. Afin d'échapper à tout soupçon, Lawrence se sert d'un crâne de loup arctique dont il a aiguisé les crocs pour commettre ses meurtres. Ce stratagème, ainsi que les meurtres collatéraux de deux habitants du village de Saint-Victor, lui permettent de

faire croire à l'existence d'un loup-garou. Cependant, le commissaire Jean-Baptiste Adamsberg n'est pas dupe, et son enquête démasque Lawrence, qui est finalement arrêté et emprisonné.

Avec son roman *L'homme à l'envers*, Fred Vargas actualise une des plus emblématiques figures du folklore européen, le loup-garou. En effet, quiconque s'intéressant aux légendes fantastiques du vieux continent tombera tôt ou tard sur l'histoire de la Bête du Gévaudan. Le site du Musée Fantastique de la Bête du Gévaudan² nous apprend qu'entre 1764 et 1767, la France a été terrorisée par une série d'attaques, pour la plupart mortelles, perpétrées par un (ou plusieurs ?) loups. Une partie de la population crut même qu'il aurait pu s'agir d'un tueur en série, d'un loup-garou ou encore d'un homme ayant dressé un loup à l'attaque.

La plupart des Européens ayant vécu au temps des attaques croyaient que la lycanthropie et la sorcellerie existait et craignaient leurs adeptes presque autant que le Diable en personne. Alexandre Baratta et Luisa Weiner, dans « La lycanthropie : du mythe à la pathologie psychiatrique », expliquent que « [d]ans la France du XVII^e siècle une véritable épidémie de lycanthropie va éclore. Les procès menés par l'Inquisition pour sorcellerie n'y sont pas étrangers. Cette dernière mène une véritable politique de chasse aux sorcières et aux loups-garous. » (Baratta et Weiner, 2009, p. 676)

De telles chasses aux loups marquent l'imaginaire collectif et la figure du loup-garou sanguinaire se taille une place de choix au sein des effrayantes créatures mythiques qui peuplent désormais les légendes européennes. À cela s'ajoute une flopée de croyances au sujet de la Bête

²Û2156xc j+ <http://www.musee-bete-gevaudan.com/histoire-de-la-bete-du-gevaudan>

lycanthrope, le titre *L'homme à l'envers* étant d'ailleurs tiré de l'une d'elles. Peu de temps avant le meurtre de Suzanne, Lawrence explique à Camille que :

- Le loup-garou n'a pas de poils. Et tu sais pourquoi ? Parce qu'il les porte en dedans.
- C'est une blague ?
- Relis les vieux bouquins de ton vieux pays cinglé. Tu verras. C'est écrit. Et des tas de gens savent ça dans les campagnes. (Vargas, [1999] 2002, p. 70-71)

L'homme à l'envers plonge ses personnages au centre de la même hésitation fantastique entre tueur animal et tueur humain à laquelle les contemporains de la Bête du Gévaudan ont été confrontés. C'est à cet aspect du roman que je souhaite m'intéresser afin de comprendre si le polar de Vargas n'est pas aussi un roman fantastique. Qui sont ces personnages qui adhèrent à la légende du loup-garou ? Qui hésite entre explication rationnelle et explication fantastique ? Qui s'y oppose franchement ? Un personnage rationnel tel que décrit par Lise Morin est-il présent ? Quels sont les liens unissant les différents personnages aux loups (garous ou pas) ? Quel est le rôle du loup dans l'enquête et comment est-il représenté selon les différents points de vue ? Je commencerai par m'intéresser aux personnages porteurs de l'hésitation fantastique, puis aux personnages y présentant une certaine résistance et je terminerai par ceux qui s'y opposent.

1. Les personnages porteurs de l'hésitation fantastique

a. Le Veilleux et Soliman Diawara, chasseurs de loup-garou

Deux personnages sont directement touchés par la violence du loup-garou lorsque Suzanne Rosselin est retrouvée assassinée. Philibert Fougeray, plus couramment appelé « le Veilleux », parce qu'il a passé sa vie à veiller sur les moutons, n'hésite pas un instant à croire que le tueur est

un loup-garou. Il en va de même pour Soliman Diawara qui, désemparé dès la première attaque de brebis aux Écart, calque les faits et gestes de l'antique berger : « tout aussi droit que le Veilleux, et comme par mimétisme, se tenait le jeune Soliman. [...] Le Veilleux était dans sa pose naturelle, et Soliman, en ces circonstances un peu dramatiques, se réglait tout simplement à son pas. » (Vargas, [1999] 2002, p. 35) Le Veilleux représente une figure rassurante pour Soliman qui n'hésite pas à faire confiance à son jugement lorsqu'il se retrouve face à une situation déroutante. Cette influence joue pour beaucoup lorsque Soliman essaye de trouver une explication au meurtre de sa mère. Si le berger affirme avec véhémence que le coupable est un loup-garou, il est donc normal que Soliman accepte cette explication comme étant véridique.

Lorsque Soliman et le berger décident de se lancer aux trousses du loup-garou, ils viennent d'abord trouver Camille pour lui demander de conduire la bétailière, puisqu'aucun des deux n'a de permis. Camille se rend compte que Lawrence n'avait pas tort lorsqu'il affirmait que des tas de gens connaissent bien les légendes traitant des loups dans les campagnes françaises. (Vargas, [1999] 2002, p. 70-71) Le Veilleux explique à la jeune femme qu'il n'y a qu'un seul moyen de vérifier la lycanthropie du suspect :

- Et après qu'il sera mort et bien mort, précisa le Veilleux, on lui ouvrira le bide depuis la gorge jusqu'aux couilles pour voir si les poils ils sont dedans.

[...]

- Vous marchez dans cette histoire de poils ? lui demanda-t-elle. Vous marchez vraiment dans cette histoire ?
 - Dans cette histoire de poils ? répéta le Veilleux de sa voix sourde.
- Il fit une sorte de grimace et ne répondit pas.
- Massart est un loup-garou, gronda-t-il après un instant. Votre trappeur [Lawrence] l'a dit aussi. (Vargas, [1999] 2002, p. 142)

Le Veilleux n'est pas le seul berger à croire au loup-garou. L'échange qu'il a avec Michelet, dont le troupeau de moutons a lui aussi subi l'attaque du loup, le montre bien :

- C'est lui [Massart] qu'a bouffé tes brebis.
Michelet ouvrit grand les yeux et le Veilleux lui posa une main ferme sur le bras.
- Garde ça pour toi. Ça reste entre bergers.
- Tu veux dire ? Un garou ? murmura Michelet. (Vargas, [1999] 2002, p. 206)

Michelet adhère sans hésitation à la théorie du loup-garou et le Veilleux le quitte avec la recommandation suivante : « Préviens les bergers. Dis-leur que le loup file vers l'est, sur Gap et Veynes, puis qu'il remontera au nord, sur Grenoble. Qu'ils restent la nuit avec les bêtes. Et qu'ils prennent le fusil. » (Vargas, [1999] 2002, p. 207) Le Veilleux et Michelet ne sont donc pas les seuls bergers à croire au loup-garou. C'est une croyance qui semble assez répandue au sein de la profession, puisque l'avertissement d'un seul membre du groupe suffit pour que les autres bergers prennent la menace au sérieux.

On comprend pourquoi l'état d'urgence se déclenche si rapidement entre les bergers lorsque Philibert explique à Camille qu'« [u]n berger qu'a eu une bête égorgée, [...] c'est plus le même homme. Il sera plus jamais le même homme. Il est changé, et on peut rien y faire. Ça le rend mauvais à l'intérieur. » (Vargas, [1999] 2002, p. 202). Joël Malrieu, dans *Le fantastique*, explique qu'il est normal qu'un personnage soit changé à jamais après un affrontement l'opposant à un phénomène surnaturel : « Pour peu que le personnage s'obstine, il se trouve écrasé à son tour, et finit par être pour les autres ce qu'était initialement pour lui le phénomène : une anomalie, un Autre. » (Malrieu, 1992, p. 109)

Durant leur périple, le Veilleux explique à Camille les motifs qui, selon lui, ont poussé Massart vers la lycanthropie :

Massart ne cherche pas à se faire une nouvelle vie, comme un quelconque type en cavale, Massart est sorti de la vie. Il est sorti du jour et il est entré dans la nuit. Il est mort pour les flics, pour les gens de Saint-Victor, pour tous et pour lui-même aussi. Il ne veut pas une autre existence, il veut un autre état.

- Tu sais des tas de trucs, dit Camille.
- Il veut une autre peau, ajouta Soliman.
- Avec des poils, dit le Veilleux.
- C'est ça, dit Soliman. À présent que l'homme est mort, le loup peut tuer à sa guise. (Vargas, [1999] 2002, p. 174)

À la lumière de ce passage, on pourrait répondre à Millet et Labbé qui s'interrogeaient quant à savoir « qui de l'animal obéissant à ses instincts ou de l'homme capable de raison est le plus terrifiant ? » (Millet et Labbé, 2005, p.152) que, dans le cas du roman *L'homme à l'envers*, l'animal est celui qu'il faut craindre le plus.

La description que fait le Veilleux du loup-garou correspond bien à celle de Fabienne Claire Caland dans « Enquête sur la lycanthropie et autres cas de zoomorphisme » où elle affirme « que le loup-garou appartient à une humanité dégénéréscente. » (Caland 2007, p. 156) Ici, la part animale du loup l'emporte sur celle de l'homme qui devient cet « animal politique » auquel l'auteure fait référence. (Caland, 2007, p. 157-158) La culpabilité en lien avec l'acte de tuer étant un sentiment humain, l'état animal permettrait à Massart de se débarrasser de tout blâme et de commettre ses crimes en toute impunité.

Il est également pertinent de souligner qu'à plusieurs reprises, le Veilleux et Soliman qualifient Massart de vampire : « Le Veilleux et moi [Soliman], on ne va pas passer notre existence à courser ce vampire. » (Vargas, [1999] 2002, p. 141) Ils utilisent ce qualificatif à quatre autres

reprises. (p. 145, p. 163, p. 170 et p. 209) Ils démontrent d'autant plus Massart, l'aliénant du genre humain pour l'associer au genre animal.

Au départ, pour Soliman et le Veilleux, une explication fantastique leur permettait de trouver une raison plus noble au meurtre de Suzanne que de faire face à la bassesse de la cruauté humaine. En d'autres mots, si Massart est vraiment atteint de lycanthropie, il n'a pas tué Suzanne à cause de quelque motif rationnel, mais parce que le loup-garou ne choisit pas de tuer, il le fait de manière intrinsèque. Caland met aussi l'accent sur le caractère sanguinaire du loup-garou en écrivant qu'il ne peut s'empêcher de blesser et de tuer, non pas par simple cruauté, mais tout simplement parce que la violence lui est inhérente. (Caland, 2007, p. 159) Ce faisant, Soliman et le Veilleux sont protégés de la cruauté de la violence humaine qui suggérerait plutôt que Suzanne a été assassinée pour servir le dessein d'un homme et non pas d'un animal dépourvu de raison, ce qui justifierait aussi la violence qu'ils souhaitent faire subir à Massart.

Bien que le Veilleux ait cru au loup-garou jusqu'à la toute fin de son périple, il doit finalement se rendre à l'évidence et accepter qu'il n'ait jamais existé :

Le Veilleux apprit avec stupeur de la bouche de Soliman qu'il n'y avait aucun espoir que le tueur soit un loup-garou. Que ça ne servirait à rien qu'on ouvre Lawrence depuis la gorge jusqu'aux couilles et que l'inoffensif Massart était mort depuis seize jours. Le vieux encaissa cette vérité sordide avec difficulté, mais paradoxalement, la révélation des véritables circonstances de la mort de Suzanne, qu'on avait effacée comme un pion, l'apaisa. (Vargas, [1999] 2002, p. 358-359)

La vérité lui cause un choc considérable, mais elle lui permet de faire le deuil de Suzanne et de se départir de la culpabilité qui l'accable : « Mais Suzanne n'avait pas été la victime surprise d'une attaque imprévue. Elle avait été attirée dans un piège que toute la vigilance du Veilleux n'aurait jamais pu éviter. » (Vargas, [1999] 2002, p. 359) Cette acceptation finale d'une explication

rationnelle met fin à la probabilité d'un phénomène surnaturel, la raison l'emportant ainsi sur le fantastique.

b. Les villages alpins et leurs habitants

Je m'intéresserai maintenant aux petits villages ruraux et montagnards, décor du massacre d'innombrables brebis et du meurtre de Suzanne Rosselin à Saint-Victor, puis de trois autres meurtres, respectivement survenus dans les villages de Sautrey, Bourg-en-Bresse et Belcourt. Les bergers adhèrent sans difficulté au mythe lycanthrope, mais cette vision des événements est-elle partagée par les autres membres de ces petites communautés ?

Le choix de situer le roman dans un espace rural et montagnard est des plus singuliers compte tenu du caractère policier de l'œuvre. En effet, les polars tendent à se situer dans un contexte urbain, ce que note Jean-Noël Blanc dans *Polarville. Images de la ville dans le roman policier* : « Il n'y a pas de hasard : si les trois premières pages d'une étude générale sur le polar sont consacrées aux thèmes urbains, c'est bien qu'il s'agit d'un caractère fondamental de ce genre littéraire. » (Blanc, 1991, p. 11) Pourtant, ici, le choix d'un tel décor est judicieux, parce qu'essentiel au développement du caractère fantastique de l'enquête.

Tout d'abord, il permet à l'auteure de mettre en place un décor immuable, interchangeable de village en village. Ces petits hameaux se ressemblent dans leur relation avec les habitants et dans leur disposition physique, tous pareils au village du Plaisse :

Le Plaisse comptait une vieille église au toit couvert de tôles, un café et une vingtaine de maisons déglinguées, faites de pierres, de planches et de réparations en parpaings. Le café survivait grâce aux dons des habitants,

les habitants survivaient grâce à la présence magnétique du café. (Vargas, [1999] 2002, p. 201)

Le café du Plaisse n'est pas sans rappeler celui de Saint-Victor. Le village, tout comme le café, a besoin de ses habitants pour exister et eux ont besoin du village pour forger leur identité en tant que communauté où tous les citoyens se connaissent depuis des générations.

Ces communautés s'avèrent hermétiques aux étrangers et la coutume veut que la méfiance soit de mise envers eux, même s'ils proviennent de la municipalité voisine, ce que le Veilleux n'est pas sans ignorer : « Il [le Veilleux] était aux limites de son territoire depuis qu'on avait passé le col de la Bonette et la cordialité n'était pas de mise. Il convenait, avant tout contact éventuel, de tenir l'étranger à distance et de s'en méfier. » (Vargas, [1999] 2002, p. 201)

La moindre différence, physique ou psychologique, dérogeant du modèle établi est aussitôt pointée du doigt. Même Soliman Diawara, recueilli bébé sur le porche de l'église de Saint-Victor et élevé comme un fils par Suzanne Rosselin, n'est pas considéré par tous comme un membre à part entière de la communauté quelques vingt ans après son arrivée au village : « Michelet suivit Soliman d'un regard désapprobateur. Il était de ceux qui n'avaient pas encore digéré qu'un Noir se mêlât de la Provence et des moutons. Si c'était ça, la relève, ça allait être propre. » (Vargas, [1999] 2003, p. 203)

Il n'y a pas que Soliman qui soit durement jugé par les villageois. Camille, bien qu'elle se soit posée à Saint-Victor depuis un moment déjà, demeure une étrangère : « Je connais pas la fille, dit Michelet d'un air de réprobation. » (Vargas [1999] 2002, p. 206) Aux yeux de Michelet, c'est comme si Philibert fraternisait avec l'ennemi.

Pour Camille, la montagne apparaît désormais comme un endroit plus sûr que la civilisation :

Un peu après Grenoble, la montagne disparut brusquement. On entra dans des terres ouvertes, et, après une demi-année passée dans les Alpes, Camille eut l'impression que des pans de murs s'effondraient de toutes parts, qu'elle perdait brutalement ses appuis et ses repères. Dans le rétroviseur, elle regarda s'éloigner ce barrage protecteur, avec la sensation de pénétrer dans un monde béant, dépourvu de toute espèce de cadre, où les menaces et les comportements n'étaient plus prévisibles, pas même le sien. (Vargas, [1999] 2002, p. 263)

Ses appréhensions face au comportement hostile de certains villageois se révèlent justifiées lorsque le campement des trois compagnons est attaqué par quatre motards. Ils refusent la présence de Soliman et désapprouvent avec véhémence le fait que Camille l'accompagne :

- Eh bien quoi, le négro, dit l'un d'eux, on se paye une femme blanche ?
- T'as pas peur de la salir, avec tes pattes ? demanda l'autre.
- [...]
- Et toi, la fille, dit le second, [...] on va te faire une beauté. Après ça, il n'y aura plus que les Blacks pour vouloir de toi. Ça sera ta pénitence. (Vargas, [1999] 2002, p. 266)

Leurs propos racistes et misogynes démontrent que Soliman et Camille ont beaucoup plus à craindre de l'intolérance des humains que de la supposée violence des loups qui se cachent dans la montagne.

Il ne s'agit pas non plus d'un évènement isolé. Les villageois que croisent les trois amis se montrent eux aussi méfiants et plein de préjugés à leur égard, comme le montre cette remarque qu'un cafetier de Sautrey fait à son chien :

- Tu vois, le chien, dit le cafetier, c'est pas ordinaire qu'une fille comme ça conduise un camion. Et ça peut rien amener de bon. [...] Avec lequel tu crois qu'elle couche ? Parce que tu ne vas me dire qu'elle couche pas, je le croirai pas. Avec le Noir peut-être bien. Elle est pas dégoûtée. (Vargas, [1999] 2002, p. 210-211)

Bien que le cafetier n'insulte pas directement Soliman et Camille, son hostilité envers eux demeure très similaire à celle des motards. Ce faisant, il entretient le climat d'intolérance omniprésent dans les villages montagnards.

L'expression d'une telle intolérance est centrale à l'entièreté du roman. Il n'y a pas que les étrangers que les villageois tolèrent mal. L'ignorance des gens de Saint-Victor fait en sorte qu'ils jugent les loups sauvages, donc dangereux, affirmation soutenue par les anciennes légendes, ce qui engendre chez eux une peur viscérale qui les pousse à mener une battue dans le but de protéger Saint-Victor : « En principe, les loups des meutes du Parc seraient épargnés. Pour le moment. Mais il n'y avait pas à se tromper sur l'expression des visages, les yeux mi-clos, l'attente silencieuse : c'était la guerre. » (Vargas, [1999] 2002, p. 53) Cet extrait prouve que les hommes n'hésiteront pas à s'en prendre à n'importe quel loup se trouvant sur leur chemin, à l'instar des motards qui n'ont pas hésité à s'attaquer à Soliman et à Camille.

L'incipit du roman est significatif de la prédisposition des villageois à croire en la présence d'un loup surnaturel. Il prend la forme d'une conversation entre deux hommes âgés, porteurs des savoirs ancestraux, représentant bien le glissement de l'accusation envers la meute à un seul individu qui s'opère tôt dans le roman :

Le mardi, il y eut quatre brebis égorgées à Ventebrune, dans les Alpes. Et le jeudi, neuf à Pierrefort. « Les loups, dit un vieux. Ils descendent sur nous. »

L'autre vida son verre, leva la main. « *Un* loup, Pierrot, *un* loup. Une bête comme t'en as jamais vu. Qui descend sur nous. » (Vargas, [1999] 2002, p. 8 ; l'auteure souligne)

Le deuxième homme insiste sur le fait qu'il s'agisse d'un seul loup, très différent de ceux que les ancêtres des villages alpins ont pu côtoyer. Je remarque également que le loup descend sur les

villageois, mettant en valeur sa force démesurée par rapport aux hommes qui apparaissent démunis, ce qui justifie la violence à laquelle ils ont l'intention de recourir pour se protéger d'une bête si monstrueusement puissante.

Ce genre de croyance n'est pas seulement véhiculée par les aïeux, mais aussi par les jeunes :

- Sans blaguer, chuchota le jeune gendarme, un vrai loup-garou ? Un type que quand on l'ouvre depuis...
- On ne sait pas encore, dit Lawrence. C'est le genre de chose qu'on ne vérifie qu'à la dernière minute. Tu comprends ?
- Je comprends cinq sur cinq. (Vargas, [1999] 2002, p. 127)

Ce passage permet de comprendre que l'acceptation du phénomène surnaturel est plutôt répandue au sein de toutes les couches sociales des villages montagnards. De plus, il s'agit ici d'un gendarme, qui, bien qu'étant jeune, représente tout de même une forme d'autorité rationnelle de par son statut. La mention de sa profession est d'autant plus significative parce qu'elle le désigne comme un personnage rationnel tel que défini par Morin qui spécifie que « [l]e plus souvent, la profession du personnage garantit le sérieux de ses observations – aussi les médecins, les avocats, les professeurs d'université se retrouvent-ils fréquemment dans les récits fantastiques. » (Morin, 1996, p. 96)

De fait, un tel contexte d'intolérance sert l'intrigue policière, parce qu'il permet au meurtrier de pointer du doigt un bouc-émissaire tout désigné en la personne d'Auguste Massart qui, bien qu'originaire de Saint-Victor, a quitté le hameau au sortir de l'adolescence avant d'y revenir à l'âge adulte. Quitter son village natal, c'est aussi quitter sa sécurité et sa stabilité pour l'hostilité du monde extérieur, un risque que peu acceptent de courir. Ceux qui choisissent de partir ne sont plus perçus de la même manière à leur retour. De plus, Massart choisit de vivre isolé des autres habitants de Saint-Victor, ce qui ne fait qu'exacerber sa marginalité :

Il travaillait aux abattoirs de Digne et vivait isolé dans une bicoque en haut du mont Vence, rapportant sa nourriture de la ville. Si bien qu'on le voyait rarement et qu'on l'approchait peu. On le disait étrange, Camille le croyait juste solitaire, ce qui, dans un village, revient à peu près au même. (Vargas [1999] 2002, p. 54-55)

Caland fait état d'un tel isolement chez le loup-garou qui, même en tant qu'homme, vit sans famille et loin des autres. (Caland 2007, p.159) Parce qu'aliéné des autres habitants de Saint-Victor, Massart ne bénéficie pas de la même solidarité citoyenne à laquelle les autres ont droit.

Certains traits physiques viennent aussi accentuer sa différence d'avec les villageois. Par exemple, son teint est jugé anormalement pâle : « Ici, tout le monde avait la peau brune, mais Massart était laiteux comme un curé qui ne quitte pas son église. » (Vargas, [1999] 2002, p. 55) S'ajoute à cet aspect le fait que Massart soit imberbe, ce qui, tel que mentionné plus tôt, est un signe distinctif du loup-garou. Le pauvre homme est doublement stigmatisé, de par son apparence physique et de par son mode de vie.

Bref, l'intolérance et le repli sur soi des habitants des petits villages des Alpes font en sorte que les légendes lupines ancestrales traversent le temps et teintent l'imaginaire collectif. Autrement dit, le contexte rural et ses habitants permettent à Lawrence de lancer la rumeur du loup-garou, parce qu'elle est renforcée par les croyances locales ancestrales qui sont toujours aussi fortes dans les petits villages comme Saint-Victor n'ayant pratiquement pas changé depuis leur fondation.

De manière plus large, *L'homme à l'envers* raconte l'affrontement de la connaissance et du savoir archaïque. La population de Saint-Victor, par obscurantisme, craint ce qui lui est étranger, hommes et animaux confondus. Le contexte isolé de Saint-Victor permet aussi à Lawrence

d'instaurer un climat de panique générale où même les plus incroyables se retrouvent contaminés par la peur ambiante.

2. Les personnages résistant au fantastique

a. Camille Forestier, personnage rationnel

Lors des premières attaques de brebis, Camille demeure stoïque et rationnelle face à la rumeur voulant qu'un loup sanguinaire s'en prenne aux troupeaux : « Elle ne s'était pas encore posé la question de l'identification de l'animal. Elle ne croyait pas à la rumeur d'une bête monstrueuse. C'était des loups, voilà tout. » (Vargas, [1999] 2002, p. 26) Camille adopte un point de vue rationnel qui ne conçoit pas que les loups agissent de manière spectaculairement sanguinaire, mais qui conçoit plutôt qu'il est normal que les loups s'en prennent aux moutons, parce qu'ils ont faim, tout simplement, et elle n'envisage pas d'autres hypothèses.

Lorsque les Écarts sont touchés, il devient plus difficile pour Camille de demeurer impartiale : « Elle ne parvenait pas à choisir son camp de manière aussi tranchée que Lawrence. De loin, elle aurait défendu les loups, tous les loups. De près, elle trouvait ça moins simple. » (Vargas, [1999] 2002, p. 56) Sa répulsion envers toute forme de violence l'amène à souhaiter que les loups échappent aux bergers et aux villageois : « Sa pensée alla vers le loup, comme pour le prévenir du danger, cours, tire-toi, vis ta vie, camarade. Si seulement ces cossards de loups s'étaient contentés des chamois du Parc. » (Vargas, [1999] 2002, p. 57)

Camille se montre incrédule lorsqu'elle apprend de Lawrence que Suzanne accuserait Massart d'être un loup-garou : « Tu veux parler de ce genre de gars qui se transforme la nuit avec les griffes qui sortent, les crocs qui surgissent et les poils qui poussent ? De ce gars qui part ensuite manger tout le monde dans la campagne et qui au petit matin range les poils sous sa veste pour aller au boulot ? » (Vargas, [1999] 2002, p. 66) Le ton ironique du propos rend grotesque l'hypothèse du loup-garou. En se rangeant du côté de la solution rationnelle, Camille ne laisse aucune place à une solution fantastique, ni même à un temps d'hésitation entre les deux hypothèses.

Lawrence avait prévu que certains demeureraient dubitatifs quant à l'existence d'un loup-garou et a préparé une explication rationnelle, accusant toujours Massart :

- Mais Massart a un chien. Un très grand chien. Camille tressaillit. Elle avait aperçu le chien sur la place, une haute bête tachetée remarquable, dont la tête massive arrivait à la ceinture de l'homme.
- Un dogue allemand, dit Lawrence. Le plus grand des chiens. Le seul qui puisse égaler ou dépasser la taille d'un loup mâle. (Vargas, [1999] 2002, p. 88)

S'il est impossible pour Lawrence de susciter la peur chez ceux qui ne croient pas à l'existence de la bête surnaturelle, il lui est par contre possible d'induire chez eux un sentiment de peur similaire en suggérant que Massart se serve de son chien ou encore d'un loup pour tuer : « Personne n'a vu Crassus depuis presque deux ans. Doit être quelque part. C'était encore un louvart quand ils l'ont perdu de vue. Apprivoisable. Apprivoisable par un type qui ne craint pas les dogues allemands. » (Vargas, [1999] 2002, p. 92)

Malgré tout, Camille continue de s'opposer aux théories de Lawrence et prend la défense de Massart : « Je n'y crois pas non plus. Tout cela parce que ce pauvre type n'a pas de poils. Tout

cela parce qu'il est moche et seul. Déjà qu'il ne doit pas s'amuser, tout seul là-haut sans un poil.
 » (Vargas, [1999] 2002, p. 92) Ce refus catégorique d'accuser Massart montrerait une forme de déni de la vérité chez Camille. À ce sujet, Alistair Rolls, dans « Retrieving the Exiled Reference : Fred Vargas's Fetishization of Ancient Legend », met l'accent sur un passage significatif du roman :

he [Lawrence] manages to veil himself in innocence, to such an extent that both Camille and the reader have their eyes fixed in anticipation on the scene to come and not on the words used to introduce the scene : '*Lawrence l'avait déjà précédée quand elle pénétra dans la bergerie*'. He has been there before Camille for the simple reason that he is the killer. (Rolls, 2009, p. 140 ; l'auteur souligne)

Camille connaîtrait inconsciemment la vérité au sujet de Lawrence depuis le début. En refusant de croire Massart capable de tels massacres, c'est véritablement Lawrence qu'elle défendrait.

Rolls explique que

Vargas puts a perfectly (prose poetically) balanced reader into the text to mimic our inability to see the truth (or our ability to suspend our belief of the truth): she will be both actor and observer in the text, both possessor and refuter of the truth. As we have shown, Camille sees the truth of Lawrence's guilt unconsciously. On the conscious level, she will deny this knowledge to the end (Rolls, 2009, p. 141).

Parce que la présence de Camille dans le récit crée un effet d'objectivité, elle deviendrait elle aussi un personnage rationnel tel que défini par Morin : « Elle [la présence d'un personnage fantastique] oblitère quelque peu la subjectivité du texte [...] Elle certifie l'authenticité de l'aventure et surdétermine la rigueur qui est censée avoir présidé à la saisie de la réalité fantastique. » (Morin, 1996, p. 96) Morin cite Jacques Finné en affirmant être en accord avec lui lorsqu'il affirme que le personnage rationnel adopte un comportement semblable à celui du lecteur qui se montre d'abord sceptique face au phénomène surnaturel. (Morin, 1996, p. 97) Le scepticisme de Camille crée une parfaite hésitation fantastique dans le roman.

Finalement, c'est grâce à Camille qu'Adamsberg est impliqué dans l'enquête, la présence du commissaire venant renforcer l'affiliation du roman au genre policier. À ce sujet, Rolls mentionne que

Camille, whose boots interconnect the Adamsberg novels and serve to draw the belated detective into this particular text, arguably symbolizes this mediation to an even greater degree to Adamsberg. Not only does she operate across time-zones, seemingly linked to Adamsberg in the past, present and future, but she also acts as the link between the detective and the murderer, both of whom she knows as lovers. (Rolls, 2009, p. 138)

Autrement dit, non seulement Camille permet-elle l'ajout d'un détective professionnel à l'enquête qu'elle mène aux côtés du Veilleux et de Soliman, mais, de par sa relation amoureuse antérieure avec Adamsberg, elle lie aussi symboliquement l'enquêteur au meurtrier.

Bref, le personnage de Camille aurait pour fonction d'apporter un élément de crédibilité au récit, faisant d'elle le personnage rationnel que décrivent Morin et Finné. Par contre, comme elle demeure convaincue qu'une explication surnaturelle soit impossible, elle ancre de manière irréversible le roman dans la catégorie du polar.

b. Les médias, véhicules de la peur

Les médias jouent un rôle crucial en ce qui a trait à l'alimentation de la rumeur voulant qu'un loup-garou sévisse parmi les bergeries des Alpes. La première fois que Jean-Baptiste Adamsberg entend parler des attaques de brebis, il s'aperçoit que le commentateur du téléjournal souhaite semer le doute quant à la nature du loup responsable des attaques lorsqu'il dit : « On évoque cette fois une bête d'une taille exceptionnelle. Réalité ou légende ? » (Vargas, [1999] 2002, p. 13) Ce rappel des légendes ancestrales aurait pour but d'éveiller un sentiment de peur collective.

L'envoyé spécial fait lui aussi preuve d'un sensationnalisme grossier :

sur l'écran une brebis déchiquetée, un sol ensanglanté, le visage convulsé d'un éleveur, la toison souillée d'une brebis, dépecée dans l'herbe du pâturage. La caméra fouillait les blessures avec complaisance et le journaliste aiguillait ses questions, chauffait les brandons de la colère rurale. Mêlées aux prises de vue, des gueules de loups surgissaient sur l'écran, babines relevées, droits sortis d'anciens documentaires, plus balkaniques qu'alpins. On aurait pu croire que tout l'arrière-pays niçois courbait soudain l'échine sous le souffle de la meute sauvage, tandis que de vieux bergers relevaient de fiers visages pour défier la bête, droit dans les yeux. (Vargas, [1999] 2002, p. 14- 15)

Le journaliste valide les craintes du public, surtout celles des bergers, et nourrit le besoin de se protéger de la Bête qui est à l'origine des battues qui seront organisées plus tôt que tard.

Les médias continuent sans scrupule d'encourager la panique générale et le ton alarmiste monte d'un cran à chaque nouvelle attaque jusqu'à démoniser le loup :

Au reste, on ne parlait plus des loups, mais *du loup* du Mercantour. Un reportage plus haletant, plus nourri que les précédents, lui était consacré en début du journal. On réveillait l'effroi, la haine. On mêlait dans un bain insalubre les ingrédients cousins de la jouissance et de la terreur. On maudissait les carnages avec volupté, on détaillait la puissance de la bête : insaisissable, féroce et, surtout, colossale. Cela, avant toute chose, formait le levier de l'intérêt passionné que le pays entier portait à présent à la « Bête du Mercantour ». Sa taille hors norme, en l'arrachant au vulgaire, en l'excluant du commun, faisait prendre rang au sein des cohortes du diable. On s'était découvert un loup de l'enfer et pour rien au monde on n'y aurait renoncé. (Vargas, [1999] 2002, p. 45 ; l'auteure souligne)

Jusqu'ici, jamais les reportages n'avaient remis en question la culpabilité de l'animal ou même suggéré l'implication d'une main humaine. Ils mettaient plutôt de l'avant la force supérieure de la bête et sa taille immense, deux traits associés au phénomène surnaturel tel qu'expliqué par Joël Malrieu. (Malrieu, 1992, p. 92-93)

Malrieu précise également qu'« un étrange rapport d'attirance et de répulsion s'installe très vite entre le personnage et le phénomène [...] Même lorsque le phénomène semble n'inspirer que crainte ou dégoût, c'est le désir qui réapparaît ». (Malrieu, 1992, p. 100) Par l'intermédiaire des médias, une relation voyeuriste malsaine s'installe entre le grand public et le loup.

Bientôt, une telle diabolisation du loup justifie la violence que veulent employer les villageois des Alpes et il n'importe plus que tous les loups paient pour les crimes d'un seul individu :

Le reportage de ce soir l'avait mis mal à l'aise [Adamsberg]. Si cet abruti de loup sanguinaire ne se freinait pas, il ne donnait pas cher des quelques carnivores irresponsables qui avaient, un jour de bombance, traversé poétiquement les Alpes. Cette fois, les journalistes avaient travaillé l'image. On reconnaissait les fines pattes et le dos des loups d'Italie. La caméra s'approchait des coupables, l'affaire du Mercantour prenait mauvais aspect. La tension grimpeait et l'animal grandissait. Dans un mois, il atteindrait les trois mètres. (Vargas, [1999] 2002, p. 48)

Bien que les médias affichent désormais des images de loups italiens plutôt que balkaniques, il n'en demeure pas moins que les reportages continuent d'être réalisés d'un point de vue sensationnaliste faisant l'apologie de la guerre aux loups. Même lorsque les journalistes reconnaissent l'implication d'un homme, ils ne renoncent pas à alimenter la panique générale en suggérant qu'il soit atteint de lycanthropie : « Camille examinait les journaux, parcourant les gros titres. *Un loup-garou se dirige vers Paris – Retour de la lycanthropie – La Bête du Mercantour guidée par un dément – La course folle de l'homme au loup.* » (Vargas, [1999] 2002, p. 282)

Sans le savoir, les médias aident Lawrence à se protéger des soupçons. Rolls, en se basant sur les écrits du psychanalyste Pierre Bayard, explique que

there are two principal types of psychosis: there is that which causes the psychotic to believe a lie that is so preposterous that nobody else could possibly believe it (paranoid delirium); and there is the more insidious and therefore more dangerous type. Which causes the psychotic to believe

a lie that is defensible and convincing enough to pass as truth in the eyes of everybody else (paranoic delirium). Vargas's skill in *L'homme à l'envers* is to move the reader from the first type to the second. (Rolls, 2009, p. 141)

À force de publier nombre de reportages et d'articles encourageant la théorie voulant qu'un homme à l'esprit malade tue sans but précis, les médias viennent à instaurer cet état de délire paranoïaque auquel Rolls fait référence, ce qui permet à Lawrence de cacher sa culpabilité et de dissimuler le véritable motif de ses meurtres.

En résumé, la représentation du loup-garou faite par les médias dans *L'homme à l'envers* permet aux personnages de se retrouver dans cet état de « franche irrésolution » à laquelle Lise Morin faisait référence. (Morin, 1996, p. 71-72) Les journalistes font également en sorte que l'élément fantastique a une influence sur l'ensemble du récit, ce qui constitue un autre point important et fondamental à la construction d'une œuvre fantastique selon Morin. (Morin, 1996, p. 72) On peut donc en conclure que leur rôle dans le roman compte pour beaucoup en ce qui a trait à la présence d'un élément fantastique. De leur point de vue uniquement, il aurait été possible de dire que *L'homme à l'envers* n'est pas seulement un polar, mais aussi un roman fantastique.

3. Les personnages s'opposant au fantastique

a. Jean-Baptiste Adamsberg

Il faut comprendre quel genre de détective est Jean-Baptiste Adamsberg afin de saisir sa relation avec les loups et avec le loup-garou. Physiquement, on le décrit de la manière suivante :

le visage d'Adamsberg était en désordre depuis l'enfance. Aussi, sur ces traits inégaux et tumultueux, les fines marques de l'âge étaient-elles largement submergées par le chaos général de l'ensemble. [...] Le nez grand et assez busqué, les lèvres rêveuses et bien dessinées. Pas d'harmonie, pas de mesure, aucune sobriété. Pour le reste, un teint brun, des joues maigres, un menton presque inexistant, des cheveux sombres et ordinaires, rejetés en arrière à la hâte. [...] Trop chargé, trop précis, le visage d'Adamsberg était pour ainsi dire saturé. (Vargas, [1999] 2002, p. 235)

Adamsberg semble être un type ordinaire, ni beau ni laid, sans marque distinctive. De plus, sa petitesse le rend pratiquement inadmissible par le corps policier français : « un mètre soixante et onze, le minimum requis pour entrer chez les flics [...]. En y réfléchissant, il devait même être le plus petit flic de France. » (Vargas, [1999] 2002, p. 301). En d'autres mots, il est à peine policier, tant physiquement que psychologiquement.

Laetitia Gonon abonde dans le même sens quand elle soutient que les personnages de Vargas sont « inadaptés au réel » :

Les détails associés aux personnages vargasiens peuvent sembler insolites ou étranges. Par ailleurs, contrairement à ceux qui sont devenus mythiques (parfois tout à fait faussement, comme conséquence de la caricature et de ses déformations), du violon de Sherlock Holmes aux chaussures cirées d'Hercule Poirot, ils ont moins tendance à faire du héros un super-héros (dans la réflexion ou dans l'action) qu'un anti-héros ; personnage inadapté au réel, le héros vargasien n'est adapté qu'au rêve et au langage au sein duquel il se constitue, et qui n'a pas vocation à signifier le réel, mais à en inventer un, qui a ses codes. L'usage que les enquêteurs font des objets de la vie quotidienne n'est pas celle qu'on en attend ; il devient étrange, bizarre, détourné, excentré, de même que l'est l'intrigue, dans ses digressions. (Gonon, 2010, p. 128)

Gonon met ici en lumière un aspect crucial concernant le commissaire Adamsberg. Non seulement il ne ressemble en rien aux autres membres du corps policier qu'il côtoie, mais il est aussi très différent des enquêteurs célèbres l'ayant précédé dans le monde du roman policier.

Dès les premières pages du roman, on souligne qu'« Adamsberg était lent, il n'aimait pas brusquer les choses et les gens, tout crétins fussent-ils. Et avant toute chose, il n'aimait pas se brusquer lui-même. » (Vargas, [1999] 2002, p. 13) La langueur qui l'habite se confond parfois avec de la nonchalance, rien ni personne n'arrivant à le toucher suffisamment pour le faire sortir de cet état proche de la torpeur :

Mais Adamsberg n'avait pas de nerfs. Il ne savait pas ce que c'était que de se contracter, de s'agiter, de se tendre, pas plus d'ailleurs que de se détendre. Sa nonchalance naturelle le maintenait dans un rythme toujours égal, toujours lent, au bord du détachement. Il était ainsi difficile de savoir si le commissaire s'intéressait à tel truc ou bien s'il s'en foutait tout à fait. Il fallait demander. Et c'était plus par indolence que par courage qu'Adamsberg connaissait à peine la peur. (Vargas, [1999] 2002, p. 97)

Comment un commissaire aussi lent peut-il réussir à traquer un criminel chez qui la vitesse représente un atout considérable s'il ne veut pas se faire coincer sur les lieux du crime ?

Gonon va plus loin dans son analyse des personnages de Vargas et se penche sur le cas d'Adamsberg en affirmant que

[le] personnage le plus rêveur et le plus décalé reste le commissaire Adamsberg. [...] Les errements, réels et métaphoriques, supposés par les deux verbes *traîner* et *rêver* sont très représentatifs du personnage, constamment défini par cette inadaptation au réel : lui-même dit à un homologue québécois dans *Sous les vents de Neptune* : « je marche, je déambule, je rêve ». Ce à quoi son collègue, dans son parler national, réplique : « Tu résous tes affaires en pelletant des nuages ? » [...] C'est assez pour qu'Adamsberg devienne un « pelleteux de nuages » dans le reste du roman, voire dans les suivants. (Gonon, 2010, p. 129 ; l'auteure souligne)

Même si l'enquête du Mercantour est antérieure à celle menant l'équipe d'Adamsberg au Québec dans le roman *Sous les vents de Neptune*, il n'en demeure pas moins que les méthodes de travail du commissaire demeurent les mêmes. C'est en errant et en rêvassant qu'il trouve la quiétude nécessaire à la résolution de ses enquêtes. Adamsberg semble passer ses journées à perdre son temps, mais Camille, qui le connaît bien, sait qu'il en est autrement : « Adamsberg s'était assis tout au bord de la berge, les pieds touchant l'eau. Il ne faisait rien, selon toute apparence, mais pour Adamsberg, être assis dehors constituait une occupation en soi. » (Vargas, [1999] 2002, p. 234)

C'est de la même manière que le commissaire conduit ses interrogatoires. Ce qui semble n'être qu'une conversation inoffensive amène les criminels à se livrer d'eux-mêmes, sans qu'ils ne s'en aperçoivent :

Il [Adamsberg] avait mené le gars dans une conversation fluide, onctueuse, qui avait fait dériver le type bien plus loin qu'il ne l'aurait souhaité, comme un canot s'éloigne insensiblement du rivage, vague après vague. Et quand le type regarde, c'est trop tard, c'est trop loin, il ne peut plus revenir à la grève. (Vargas, [1999] 2002, p. 189)

On croirait que c'est avec des années d'expérience en tant qu'enquêteur qu'Adamsberg a développé une pareille technique d'interrogation. Pourtant, cette habileté lui est innée : « Adamsberg procédait souvent de la sorte lors d'interrogatoires difficiles appliquant cette méthode enveloppante qu'il n'avait jamais su exposer, ni même nommer [...]. Il ne savait pas. Il l'appliquait, c'est tout ». (Vargas, [1999] 2002, p. 189) C'est donc un sens de l'intuition aigu qui guide Adamsberg lors de ses enquêtes, le menant chaque fois à découvrir la vérité derrière les crimes : « Quand il [Adamsberg] l'entendrait avouer le meurtre du jeune homme, il éprouverait

cette joie brève qui naissait chaque fois que l'intuition entrait en contact avec la raison. »
(Vargas, [1999] 2002, p. 189)

En résumé, Adamsberg est physiquement et psychologiquement un enquêteur très particulier et c'est exactement pour ces raisons qu'une intrusion du fantastique est possible dans certains romans de Vargas. Dans le cas plus précis de *L'homme à l'envers*, Adamsberg sert de transition entre l'épopée fantastique de Soliman, de Camille et du Veilleux et l'univers de l'enquête policière. Sans lui, les trois compagnons seraient bloqués dans leur poursuite du loup-garou :

- Ce qu'il nous faudrait au fond, reprit-il [Soliman], c'est un flic spécial, Un flic extrêmement spécial. Un flic qui nous refille toute l'information sans nous emmerder et sans nous empêcher de courir après le vampire.
 - Rêve pas debout, dit le Veilleux.
 - Chimère, dit Soliman. « Idée fausse. Imagination vaine. »
 - Ouais.
 - Mais sans la chimère, on est foutus. Sans la chimère, on est bons à rien.
- [...]
- Je connais une chimère, dit-elle. [Camille] (Vargas, [1999] 2002, p. 215-216)

Comparer Adamsberg à ce monstre grec composé de plusieurs parties d'animaux n'est pas sans rappeler le chaos des traits de son visage et le chaos dans lequel son esprit s'égaré allègrement. Adamsberg est une chimère, parce qu'il est ce flic spécial qui n'est pas censé exister, marquant une fois de plus sa marginalité d'avec le reste du corps policier ; il devient lui-même une sorte de phénomène surnaturel au sein de l'univers du polar.

Je m'intéresserai maintenant à la relation que le commissaire entretient avec les loups. Comme je l'ai déjà mentionné, c'est par l'intermédiaire de la télévision qu'Adamsberg établit un premier

contact avec les bêtes du Mercantour. Toutefois, il est important de préciser que les loups ont peuplé l'imaginaire de son enfance :

Adamsberg aimait les loups, comme on aime ses cauchemars. Toute son enfance pyrénéenne avait été enveloppée des voix des vieux qui racontaient l'épopée des derniers loups de France. Et quand il parcourait la montagne à la nuit, à neuf ans, quand son père l'envoyait dans les chemins ramasser de l'allume-feu, sans discussion, il croyait voir leurs yeux jaunes le suivre tout au long des sentiers. *Comme des tisons mon gars, comme des tisons ça fait, les yeux du loup, la nuit.* (Vargas, [1999] 2002, p. 13-14 ; l'auteure souligne)

Cette dernière phrase est ancrée dans l'esprit d'Adamsberg qui se la remémore plusieurs fois lors de l'enquête. (p. 14, p. 15, p. 16 et p. 348) Je remarque également que les récits lupins racontés par son père et les vieux de son village concernent les derniers loups de France. Le fait qu'ils aient disparu du pays leur confère d'autant plus un aspect légendaire, voire mythique, parce qu'ils ne vivent plus que dans les souvenirs et les récits ancestraux des aînés, peu de villageois les ayant réellement aperçus.

Alistair Rolls met l'accent sur ce même passage du roman en soulignant que « [t]his extract demonstrates how echoes of the voice of the father stain this novel from the outset. In Adamsberg's childhood this primal fear of the wolf had to be overcome so that the man at its origins could be unveiled. » (Rolls, 2009, p. 137) J'ajouterais que si Adamsberg avait choisi de laisser cette peur infantile le guider, il aurait été probable que, tôt ou tard, il accepte lui aussi l'existence d'un loup-garou. Ce faisant, il lui aurait été impossible de démasquer Lawrence. Rolls abonde dans ce sens lorsqu'il affirme : « Adamsberg's animosity towards his father, whose demands that the young boy collect kindling in the dark have indelibly marked his psyche, must be reconfigured and translated onto the murderer as the desire not to enact revenge upon the patriarch but, instead, to avenge him. » (Rolls, 2009, p. 137) Rolls a d'autant plus raison

d'affirmer que « a loiterly reading of Adamsberg's first – primal – chapter can reveal the key to the mystery » (Rolls, 2009, p. 137) puisqu'en effet, la relation paternelle malsaine de Lawrence se trouve à l'origine de ses crimes vindicatifs.

Il n'en demeure pas moins que le commissaire éprouve une certaine forme d'affection envers les loups, que l'Adamsberg adulte juge inoffensifs :

Il [Adamsberg] avait bien entendu dire que quelques loups des Abruzzes avaient repassé les Alpes, il y a de cela quelques années. Une bande d'irresponsables, en quelque sorte. Des ivrognes en goguette. Sympathique incursion, symbolique retour, bienvenue à vous, les trois bêtes pelées des Abruzzes. Salut, camarades. Depuis, il croyait bien que quelques types les maternaient comme un trésor, bien à l'abri dans les caillasses du Mercantour. Et qu'un agneau leur passait sous la dent de temps à autre. Mais c'était la première fois qu'il en voyait les images. Alors quoi, cette soudaine sauvagerie, c'était eux, les braves gars des Abruzzes ? (Vargas, [1999] 2002, p. 14)

De ce point de vue, il apparaîtrait improbable qu'une aussi petite meute tranquille de loups « pelés » se soit soudainement mise à attaquer les moutons des Alpes par dizaines. L'incrédulité du commissaire est perceptible lors qu'il fait référence aux loups du Mercantour en les appelant « les braves gars des Abruzzes ».

Cette sauvagerie soudaine intéresse Adamsberg et le pousse à suivre attentivement les développements concernant les attaques des bergeries alors qu'aucun autre policier ne s'y intéresse, ce qu'il explique à Camille lorsqu'elle vient lui demander de l'aide :

- Et puis cette bête énorme, cette chose surgie d'une anfractuosité du temps. Et autour d'elle, toute cette nuit, ça m'a intéressé.
- Quelle nuit ? demanda Camille sans comprendre.
- Partout autour de cette affaire. Quelque chose de sombre, de nocturne, que le regard ne perce pas mais que la pensée appréhende. De la nuit, quoi.
- Et quoi d'autre ?

- Je ne sais pas. Je me suis demandé si quelqu'un ne guidait pas les pas de la bête. Elle tue beaucoup, sauvagement, sans nécessité de survie. Comme une enragée, et au fond, comme un homme. (Vargas, [1999] 2002, p. 240)

Ce que le commissaire affirme, c'est que l'on a beaucoup plus à craindre de la violence de l'homme que de celle de l'animal qui ne tue que pour se défendre ou pour se nourrir. Ainsi, le légendaire loup du Mercantour adopterait un comportement plus humain qu'animal.

Il est également significatif qu'Adamsberg choisisse d'illustrer la violence de la bête en la qualifiant de « nuit » puisque toutes les attaques, et en particulier les trois meurtres prémédités des amants de la mère de Lawrence, ont lieu la nuit. (p. 198, p. 260 et p. 328)

L'intuition première d'Adamsberg qui l'amène à croire en l'innocence des loups s'avère juste lorsqu'il s'aperçoit que le chemin que suit le loup n'est pas aléatoire : « Aucun flic ne pourra plus croire à l'errance d'un loup solitaire. La bête monte vers le nord, elle suit le tracé rouge, elle s'éloigne des zones sauvages. C'est un homme qui la mène. C'est forcément un homme. » (Vargas, [1999] 2002, p. 260)

La conviction d'Adamsberg en ce qui a trait à la culpabilité d'un tueur humain n'est jamais ébranlée, mais lorsque le commissaire se retrouve seul face au meurtrier, il ne peut s'empêcher de le qualifier de loup-garou et de se remémorer les paroles de son père :

une silhouette noire, large et massive, un peu ramassée sur elle-même, lui barrait l'accès au sentier. La nuit n'était pas assez claire pour qu'il puisse distinguer les traits du visage. Mais Adamsberg sut sur l'instant qu'il faisait face au loup-garou. Le tueur vagabond, l'homme de toutes les esquives, celui qui se terrait depuis maintenant deux semaines, se découvrait enfin pour un face à face meurtrier. Jusqu'ici, aucune de ses victimes n'avait survécu à l'attaque. [...] *Comme des tisons, mon gars, comme des tisons ça fait, les yeux du loup, la nuit.* (Vargas, [1999] 2002, p. 348 ; l'auteur souligne)

Bien qu'à ce moment, on sache qu'il s'agisse d'un homme, ce passage laisse planer une certaine ambiguïté par rapport à la nature du tueur. Tout d'abord, tel que mentionné précédemment, même Adamsberg y fait référence en l'appelant loup-garou, ensuite parce qu'il ne peut s'empêcher d'y associer les loups des légendes de son enfance.

Le meurtrier correspond à un aspect important du phénomène surnaturel tel que décrit par Joël Malrieu :

le phénomène frappe par sa toute-puissance. À un niveau immédiat, déjà, il est souvent supérieur par sa taille. [...] À cela s'ajoute une supériorité physique incontestable [...] Pire encore, le phénomène est à peu près invincible et indestructible [...] Dans la lutte qui oppose le phénomène au personnage, ce dernier n'a guère de chances. (Malrieu, 1992, p. 92-93)

La silhouette faisant face à Adamsberg est immense et il est précisé qu'aucune de ses victimes n'a survécu à son attaque, suggérant là le caractère indestructible de l'assaillant. Malgré tout, Adamsberg résiste à l'attaque du loup-garou grâce à l'aide de Soliman, tirant un trait définitif sur la légende du loup-garou.

En résumé, bien que les loups aient hanté l'imaginaire de l'enfance d'Adamsberg, il n'a jamais adhéré à l'hypothèse du loup-garou. Depuis le début de l'enquête, il est certain qu'une main humaine guide les attaques dans un but très précis. En effet, aucune des victimes humaines ne paraît aléatoire. Le personnage du commissaire rattache le récit au sous-genre policier, le schéma de l'enquête prenant ici toute la place.

b. Stuart Donald Padwell alias Lawrence Donald Johnstone alias le loup-garou

Bien que j'aie déjà établi en quoi le personnage de Lawrence rattache sans équivoque le récit à l'univers du polar, il demeure important de voir quelles relations il entretient avec les loups, sans qui tout le subterfuge du loup-garou n'aurait pas été possible.

Même si Lawrence se sert des loups pour dissimuler ses crimes, il n'en demeure pas moins qu'il prend leur défense : « Lawrence était du côté des loups. Il estimait que les loups avaient honoré la petite terre de France en passant audacieusement les Alpes, comme des ombres solennelles venues du passé. » (Vargas, [1999] 2002, p. 20) Lawrence est partagé entre mener à terme la mission que son père lui a donnée et protéger les loups qui ont su acquérir une place importante dans sa vie : « Jamais Lawrence n'aurait été infidèle à sa passion pour les grands ours canadiens, mais il devait admettre que ce ramassis de maigres loups d'Europe avait en six mois creusé en lui des routes assez profondes. » (Vargas, [1999] 2002, p. 31)

Lorsque le commissaire Jacques Hermel rédige le rapport de l'enquête avec l'aide d'Adamsberg, on constate la portée démesurée de l'affection de Lawrence envers les loups, ce qu'Hermel peine à comprendre :

- Augustus était un vieillard qu'il avait pris sous son aile. Pendant son équipée, il n'a pas pu le nourrir et le vieux en est mort. Lawrence en a conçu beaucoup de tristesse.
- Il assassine cinq personnes et il a de la peine pour un loup ?
- C'était son loup. (Vargas, [1999] 2002, p. 367-368)

Augustus représenterait une deuxième figure paternelle que Lawrence n'a pas réussi à sauver, à l'instar de son père mort en prison sans avoir été vengé. Cet attachement particulier envers Augustus expliquerait le chagrin que Lawrence a ressenti à la suite de son trépas.

Les deux premiers meurtres qu'il commet lui servent à désigner un bouc-émissaire crédible qui lui permet non seulement de se soustraire à la justice, mais aussi de détourner l'attention des villageois des loups du Mercantour :

il lança la rumeur d'un loup-garou en la personne d'Auguste Massart, sur la foi du pseudo-témoignage de Suzanne Rosselin, éleveur à Saint-Victor. Dans la nuit du samedi au dimanche 21 juin, il drogua sa compagne Camille Forestier, quitta son domicile, assassina Auguste Massart, qu'il enterra avec ses vêtements de montagne et son chien, puis égorgea Suzanne Rosselin. (Vargas, [1999] 2002, p. 365-366)

Si Massart a tout du parfait bouc-émissaire, Lawrence partage cependant un point en commun avec lui puisqu'il se heurte aussi à la bulle hermétique séparant les petits villages alpins du reste du monde : « Cet adjudant-chef de merde est bouffé d'orgueil, marmonna-t-il. Il n'a pas toléré qu'on en sache plus que lui. Il n'a pas supporté qu'un Canadien ignorant – car les Canadiens sont ignorants et s'enduisent le corps de graisse d'ours – ait quoi que ce soit à lui apprendre sur un gars du pays. » (Vargas, [1999] 2002, p. 132)

Lawrence avait toutefois prévu la méfiance des villageois et c'est en partie pour cette raison qu'il a offert à Camille de l'accompagner, ce qu'Hermel apprend en lisant les notes recueillies par Adamsberg qu'il dicte dans son rapport : « il encouragea la jeune femme à l'accompagner, autant parce qu'il s'était attaché à elle [...] que parce qu'un homme seul suscite dans les villages commentaires et curiosité ». (Vargas, [1999] 2002, p. 365) Pourtant, même s'il se sert d'elle, Camille demeure le seul être humain qu'il aime autant que les loups, sinon plus : « Pourquoi s'emmerder avec ce foutu loup quand il pouvait rester sa vie entière dans cette pièce avec Camille ? » (Vargas, [1999] 2002, p. 27) S'il tient autant à elle, comment expliquer que cet amour n'ait pas été plus fort que le désir de venger son père ?

La réponse se trouve dans cet échange entre Adamsberg et Camille lorsqu'il lui apprend la vérité au sujet de Lawrence :

- Il était en deux bouts, l'homme tranquille et l'enfant déchiré. Lawrence [*sic*], et Stuart. Tu n'avais qu'un seul des morceaux. Tu n'as pas à regretter de l'avoir aimé.
- C'est un assassin.
- C'est un enfant. Ils l'ont bousillé.
- Il a massacré Suzanne.
- C'est un enfant, répéta Adamsberg avec fermeté. Ils ne lui ont pas laissé une seule chance de vivre. C'est la vérité. (Vargas, [1999] 2002, p. 358)

Lawrence n'est pas un homme à l'envers, mais un homme divisé par une enfance trouble qui a entièrement modelé sa vie adulte. Rolls explique comment Lawrence fait vivre à Camille un traumatisme semblable au sien :

Lawrence, too, is a man of two sides. His whole worldview, from within which he consciously adopts a double role, is itself founded on a psychosis. Indeed, the primal scene that Lawrence stages in order to cause Camille to perceive the truth through the noir lens of the fetish is itself a replica of that which he was forced to endure as a boy. (Rolls, 2009, p. 141)

Cette psychose explique le mobile des meurtres : « His killings avenge a father whom, as a result of his psychosis, he considers an innocent victim. » (Rolls, 2009, p. 141) Elle est aussi à l'origine de la psychose collective qui englobe tout le roman.

J'aborderai maintenant le rapport qu'entretient Lawrence avec la figure du loup-garou. Lawrence n'appartient pas à l'univers du fantastique parce qu'il n'est pas atteint de lycanthropie et il ne présente pas non plus de distorsion cognitive qui l'amènerait à se prendre pour un loup-garou. Cela dit, il partage certains traits typiques des loups-garous tels que décrits par Caland qui spécifie que l'homme, « enfermé dans le corps étranger qu'est la carapace d'un insecte ou la fourrure d'un loup, est privé de la faculté de communiquer avec les humains. » (Caland, 2007,

p. 157) Lawrence, bien qu'il ne soit pas muet, n'aime pas parler et éprouve de sérieuses difficultés à s'exprimer :

Lawrence était peu doué pour parler, préférant se faire comprendre par signes, par sourires, ou par moues, [...]. Débuter comme achever ses phrases le faisait souffrir, et il n'en livrait le plus souvent que des milieux tronqués, plus ou moins audibles, dans le clair espoir qu'un autre achève cette corvée pour lui. (Vargas, [1999] 2002, p. 24)

Caland affirme également que le loup-garou est un être solitaire, n'ayant aucune famille et n'appartenant à aucun clan ou horde, (Caland, 2007, p. 159) ce qui est le cas de Lawrence, dont les deux parents sont décédés, et qui n'a personne dans sa vie, excepté Camille, qui sert une fin bien précise, comme je l'ai expliqué plus tôt.

En bref, même si le personnage de Lawrence possède quelques caractéristiques du loup-garou, il n'a jamais cru au loup-garou ou n'a jamais pensé être un loup-garou. Il n'a fait qu'actualiser les légendes anciennes afin de pouvoir assassiner les amants de sa mère pour venger son père décédé. Bien qu'un tel motif rattache le roman à la catégorie du roman policier, le meurtrier créant ici le fantastique plutôt que de le vivre, *l'homme à l'envers* appartiendrait aussi à la catégorie du fantastique-étrange telle que définie par Todorov qui, dans *Introduction à la littérature fantastique*, explique que cette forme de fantastique comporte « [d]es événements qui paraissent surnaturels tout au long de l'histoire, [et] reçoivent à la fin une explication rationnelle. » (Todorov, 1970, p. 49)

En conclusion, certains aspects du roman fantastique peuvent être retrouvés dans le roman *L'homme à l'envers*. Quelques personnages, dont le Veilleux et Soliman, y croient dès le début, mais sont forcés de se rendre à l'évidence qu'il n'y ait pas de loup-garou possible lorsque le véritable meurtrier est arrêté. De plus, l'aspect séculaire des villages alpins et le ton

sensationnaliste des médias encouragent les personnages à croire en la vraisemblance d'un loup-garou. Par contre, la présence de Camille qui n'y a jamais cru, bien qu'elle fasse office de personnage rationnel, ainsi que la certitude d'Adamsberg en ce qui a trait à la culpabilité humaine et l'admission de Lawrence qui déclare ne s'être servi des loups que dans le but de dissimuler ses crimes rattachent sans équivoque le roman au sous-genre du polar. Ce faisant, on pourrait affirmer que *L'homme à l'envers* est bel et bien un roman policier aux accents fantastiques.

CHAPITRE 3 : LA FIGURE DU VAMPIRE DANS *UN LIEU INCERTAIN*

Dans *Un lieu incertain*, on retrouve l'équipe d'Adamsberg face au docteur Paul de Josselin, un tueur s'identifiant à un vampire. Afin de se libérer de la malédiction qui, croit-il, hante sa famille depuis des décennies, Paul de Josselin veut anéantir les membres de la famille de vampires qui aurait « infecté » la sienne. Le commissaire et les membres de sa brigade se lancent sur la piste du meurtrier qui laisse le corps de ses victimes démembré et réduit en charpie. L'enquête mène Adamsberg en Serbie, où il apprend le lien entre les familles Plogojowitz et Paole, dont Paul de Josselin est un descendant. Le docteur se sert du fils illégitime d'Adamsberg comme bouc-émissaire et planifie de déguiser son meurtre en suicide. Le commissaire sauve *in extremis* son enfant qui lui était jusque-là inconnu, et procède à l'arrestation de Josselin dans la foulée.

Comme c'était le cas pour *L'homme à l'envers*, les légendes folkloriques européennes servent de toile de fond au roman *Un lieu incertain*. Pour ce faire, Vargas y intègre trois des plus importantes figures vampiriques de l'Histoire.

Dès les premières pages, Vargas place ses personnages aux portes du célèbre cimetière londonien Highgate devant lequel ont été déposés une dizaine de chaussures contenant chacune un pied coupé à la cheville. (Vargas, 2008, p. 26-27) La présence du candide brigadier Estalère sur les lieux permet au commandant Adrien Danglard d'expliquer qu'il est probable que les pieds soient

une offrande faite à celui qu'il nomme l'Entité ou le Maître de Highgate. (Vargas, 2008, p. 40-41) Bien qu'il ne le nomme pas de manière précise, Danglard ferait référence à Peter Plogojowitz. Dans *Vampires, Burial and Death*, Paul Barber consacre un chapitre à Plogojowitz, ce paysan serbe qui, après sa mort en 1725 à Kisilova, serait revenu hanter neuf habitants de son village, lesquels moururent tous peu de temps après. Lors de l'exhumation de Plogojowitz, son corps était intact et sa bouche couverte de sang frais ; les villageois plantèrent un pieu dans le cœur du cadavre ainsi que dans celui de ses neuf victimes et ils furent tous brûlés. (Barber, 2010, p. 5-7)

Vargas renforce l'aura fantastique entourant le cimetière en faisant mention, toujours par l'intermédiaire de Danglard, du cas d'Élisabeth Siddal, morte en 1862 d'un excès de laudanum et enterrée au cimetière de Highgate. (Vargas, 2008, p. 43-45) Sept ans après son enterrement, son époux, Dante Gabriel Rossetti demanda son exhumation. Comme c'était le cas avec la dépouille de Plogojowitz, le cadavre de Siddal ne présentait aucun signe de décomposition. C'est ici que Vargas mélange fiction et faits historiques, puisque Danglard précise également que Rossetti était un ami proche de Bram Stoker. Bien qu'il s'agisse de suppositions, certains croient que Siddal serait l'inspiration derrière la création du personnage de Lucy, cette femme que Bram Stoker fait errer dans le cimetière de Highgate. Danglard conclut en indiquant que la légende entourant Siddal stipule que l'état vampirique de la jeune femme découlerait du pouvoir de l'Entité du cimetière. Ce même pouvoir aurait aussi poussé Stoker à écrire le roman *Dracula*, rendant Highgate plus célèbre que jamais. (Vargas, 2008, p. 44)

Vargas introduit une troisième figure vampirique importante dans son roman. Lors de son séjour en Serbie, Adamsberg apprend l'histoire du soldat autrichien Arnold Paole en s'entretenant avec

Arandjel, qui tient le rôle de vieux sage au sein de la petite communauté de Kisilova. (Vargas, 2008, p. 266-268) Arandjel explique que, selon la légende, Paole aurait combattu un vampire durant une guerre entre le Saint-Empire romain germanique et l'Empire ottoman. Il mourut en 1727, deux ans après Plogojowitz et, tout comme lui, revint à la vie après avoir été enseveli. Arandjel ajoute de la crédibilité à l'histoire en mentionnant l'existence d'une preuve : « Tu pourras lire cela dans le *Visum et Repertum* que le médecin Flückinger rédigea en 1732 au profit du conseil militaire de Belgrade après clôture de l'enquête. » (Vargas, 2008, p. 266)

Dans *Un lieu incertain*, Vargas imagine un lien entre les trois figures vampiriques. En racontant l'histoire d'Élizabeth Siddal, Vargas met l'accent sur l'aura de peur suscitée par la puissance vampirique de Peter Plogojowitz. Elle établit également un rapport entre Plogojowitz et Paole en tenant Plogojowitz responsable de la transformation vampirique de Paole.

Mais comment les figures fantastico-historiques de Plogojowitz et de Paole s'articulent-elles dans *Un lieu incertain* ? Quel rôle incarnent-ils et comment interagissent-ils avec les autres personnages, comment sont-ils représentés et surtout, quels sont les personnages qui croient au vampirisme ? Ici aussi, j'entamerai mon analyse avec les personnages porteurs de l'hésitation fantastique. Je poursuivrai avec ceux y opposant une certaine résistance, puis je terminerai avec ceux qui n'adhèrent pas du tout à la thèse fantastique.

1. Les personnages porteurs de l'hésitation fantastique

a. Paul de Josselin, engeance d'Arnold Paole et meurtrier

Comme le mobile des meurtres repose entièrement sur la certitude du tueur croyant se débarrasser d'une malédiction vampirique parce qu'il est le descendant d'Arnold Paole, il est essentiel de débiter en mentionnant le personnage de Paul de Josselin, médecin de Vaudel, cette victime française qui lance l'enquête d'Adamsberg. À la fin du roman, quand Adamsberg interroge le médecin après son arrestation, celui-ci ne bluffe pas lorsqu'il affirme :

- Ne m'appellez pas *Paole*, ordonna le médecin d'une voix hachée. Il n'y a plus de Paole depuis que le pouvoir des maudits s'est éteint. Les Paole sont sauvés. Ils s'en vont. Vous comprenez, Adamsberg ? Ils s'en vont libres. Enfin.
- Vous les avez tués ? Les Plogojowitz ?
- Je ne les ai pas tués. Anéantir les créatures, ce n'est pas tuer. Ce ne sont pas des hommes. J'aide le monde, commissaire, je suis médecin.
- Alors vous non plus, Josselin, vous n'êtes pas un homme.
- Pas tout à fait. Mais maintenant oui. (Vargas, 2008, p. 355 ; l'auteure souligne)

Josselin admet qu'il ne ressent aucun remords face aux meurtres qu'il a commis, puisqu'il ne peut s'agir de meurtres si les victimes sont des vampires. Non seulement il ne se sent pas coupable, mais il a la fausse impression d'avoir rendu service à l'humanité en la débarrassant des derniers descendants de Peter Plogojowitz. Josselin possède donc un *modus operandi* conséquent avec sa mission salvatrice.

Autant pour les habitants de Kisilova que pour Paul de Josselin, il existe deux catégories de vampires, soit les *vampiri* et les mâcheurs, ces derniers étant inoffensifs. Lorsqu'Adamsberg appelle Vladislav Moldovan pour l'informer de la résolution de l'enquête, il lui indique que Paul de Josselin lui a confié avoir tué « [l]es cinq grands. Il demeure deux mâcheuses », avant d'ajouter : « Elles ne peuvent rien reconstituer. » (Vargas, 2008, p. 356) Vladislav confirme à Adamsberg que « [l]es mâcheurs ne font pas d'ennuis. Arandjel te dira qu'il suffit de les

retourner sur le ventre et ils s'enfonceront comme une goutte de mercure jusqu'au cœur de la terre. » (Vargas, 2008, p. 363) La mention d'une catégorie inoffensive de vampires aurait pour fonction de mettre l'accent sur la dangerosité et la puissance des *vampiri* par rapport aux mâcheurs.

Pour le descendant de Paole, il existe un moyen très simple de savoir, dès la naissance, si un bébé est un *vampiri* ou un mâcheur. Cette théorie vient renforcer l'aspect maléfique du vampirisme ; on naît vampire, on ne le devient pas, parce qu'il s'agit d'une malédiction. Josselin affirme que sa mère « l'a abandonné parce que c'était un Paole, et elle l'a vu parce que ses dents étaient déjà sorties à la naissance. » (Vargas, 2008, p. 371) Cette particularité dentaire explique pourquoi Paul de Josselin a choisi d'épargner la vie de Pierre Vaudel fils : « Parce que ce n'est qu'un homme, il n'est pas né dentu. » (Vargas, 2008, p. 357) Cela dit, en ce qui concerne les descendants de Plogojowitz, la malédiction vampirique s'avère double, c'est-à-dire que, s'ils naissent dentus, ils sont non seulement condamnés à être des vampires, mais ils sont également condamnés à mourir de la main d'un descendant d'Arnold Paole qui cherchera à sauver sa propre lignée de la malédiction.

Lors de la découverte du corps de Pierre Vaudel, l'équipe d'enquêteurs est abasourdie par l'état du cadavre. Le Dr. Romain, médecin-légiste, décrit le meurtre de la manière suivante :

On dirait qu'il [le tueur] a répété son travail jusqu'à n'en plus pouvoir, comme s'il avait peur de le rater. [...] Non seulement il a tout broyé bout par bout, non seulement il s'est acharné et a recommencé, mais il a tout ventilé. Il a éparpillé les restes à travers l'espace. Pas un fragment n'est solidaire d'un autre, même les doigts de pieds ne sont pas ensemble. Comme si le gars avait semé à la volée dans un champ. (Vargas, 2008, p. 52)

Il serait normal de croire qu'un acharnement nourri par une haine dévastatrice a mené à l'anéantissement du corps de la victime. Le rapport du légiste apporte peu d'explications supplémentaires, si ce n'est que le tueur s'est particulièrement acharné sur les articulations de Vaudel, ainsi que sur certains organes très précis : le foie, le cœur et la cervelle. (Vargas, 2008, p. 129-131)

Danglard suggère toutefois qu'il pourrait s'agir d'une destruction de l'âme et de l'esprit de la victime lorsqu'il explique qu'« [a]vant la chrétienté, mais plus tard aussi, on concevait plusieurs âmes dans le corps, le *spiritus*, l'*animus* et l'*anima*. Esprit, âme et mouvement, qui pouvaient loger dans différentes parties du corps comme, justement, le foie et le cœur, sièges de la crainte et de l'émotion. » (Vargas, 2008, p.131) Lorsqu'Adamsberg rencontre Arandjel, ce dernier vient confirmer et compléter l'hypothèse de Danglard :

Les articulations, oui, pour empêcher le corps de se déplier. Les pieds bien sûr, les pouces encore plus, pour qu'il ne marche pas, le cou, la bouche, les dents. Le foie, le cœur, l'âme dispersée. Le cœur, siège de la vie des *vampiri*, était très souvent sorti du cadavre pour subir un traitement spécial. C'est un anéantissement magnifique, effectué par un homme qui connaît parfaitement la question [vampirique]. (Vargas, 2008, p. 263)

Sans rien enlever à la violence du meurtre, cette explication expose la manière de penser du tueur.

Laetitia Gonon met en évidence le fait que, chez Vargas, « ceux qui obéissent le plus à la logique de l'utile, de l'efficacité, de la logique, ce sont les meurtriers. » (Gonon, 2010, p. 133) Cette théorie s'avère très représentative de Josselin puisque, finalement, on comprend que ses meurtres se fondent sur une explication logique et utile, bien que malade. Yves Reuter met l'accent sur l'importance du profil psychologique des meurtriers présentés dans les romans à suspense :

Ce n'est pas un professionnel du crime. Son méfait s'inscrit dans un cadre *interpersonnel* et *pathologique*. C'est souvent un proche (socialement, spatialement, psychiquement) de la victime et un malade dont les problèmes sont, d'une façon ou d'une autre, en relation avec ceux de la victime. (Reuter, [1997] 2007, p. 83 ; l'auteur souligne)

Les meurtres commis par Josselin s'inscriraient dans ce cadre interpersonnel et pathologique auquel Reuter fait référence, parce que son esprit malade lui fait croire qu'il est un vampire et parce qu'il partage la peur de ses victimes qui se croient damnées.

Alors que, dans *L'homme à l'envers*, Adamsberg et son équipe se retrouvaient face à une psychose collective, ici, ils sont davantage confrontés à un délire paranoïaque individuel, pour reprendre l'idée d'Alistair Rolls. (Rolls, 2009, p. 141) Gonon renchérit en affirmant que

[d]ans l'univers vargasien peuplé de rêveurs, c'est l'assassin, avec son sens de l'utile, qui devient le marginal. Par un étrange renversement, l'homme qui réussit (l'assassin chez Vargas est volontiers juge, ingénieur, médecin, professeur émérite), celui qui a le goût des détails et de l'utile, c'est celui qui fait scandale dans l'univers de la fiction, celui qui trouble les digressions, parce qu'il tue au lieu de rêver, de lire et de parler. (Gonon, 2010, p. 134-135)

Lorsqu'Adamsberg rencontre Paul de Josselin pour la première fois, il trouve qu'une certaine prestance émane du médecin : « le type avait quelque chose de professionnel, de digne et de sûr de lui, portant haut la mine un peu figée de l'homme de devoir, en tout cas d'homme déterminé à faire son boulot quoi qu'il advienne, à la condition que sa mise n'en souffre pas. » (Vargas, 2008, p. 99) Josselin correspondrait en tous points à la description élaborée par Gonon et viendrait ainsi s'ajouter à la lignée des tueurs pragmatiques de Vargas.

b. Les descendants de Peter Plogojowitz

Paul de Josselin n'est toutefois pas le seul personnage qui soit convaincu d'être un vampire. Certaines des victimes du médecin se croient, elles aussi, atteintes de vampirisme, puisqu'elles sont des descendantes de Peter Plojowitz.

De prime abord, le personnage de Pierre Vaudel correspond au profil traditionnel des victimes présentes dans le roman policier. La violence inouïe de son meurtre frappe l'équipe d'Adamsberg, dont le quotidien est pourtant peuplé de crimes sanglants : « Là aussi le mot manquait, le mot pour définir un homme qui réduisait le corps d'un autre homme en charpie. Le terme de tueur était insuffisant et dérisoire. » (Vargas, 2008, p. 49) L'âge avancé de la victime accentue sa vulnérabilité face à son agresseur. Reuter spécifie que « la victime appartient aux gens "normaux" de la société et, de préférence, à ceux qui sont considérés culturellement comme sympathiques et faibles : femmes et enfants, parfois vieillards et infirmes. » (Reuter, [1997] 2007, p. 81)

Reuter explique également que

[c]ependant, [la victime] a une face cachée. Apparemment, elle est totalement innocente et ce qui lui arrive est injuste. Du coup, on peut penser que cela est susceptible d'arriver à n'importe qui et que l'on est en présence de l'intrusion d'un « extérieur » agressif dans un microcosme sain. Mais, en réalité, la victime a toujours [...] une part de responsabilité : elle s'est voilé la face devant un problème psychologique non résolu et ce refoulé fait retour sous forme de danger externe. (Reuter, [1997] 2007, p. 81)

C'est le cas de Vaudel pour qui son ascendance vampirique n'avait rien de bénéfique. Toute sa vie, il a caché à ses proches la malédiction qui pèse sur sa famille depuis plusieurs générations, ce qui expliquerait sa réaction face à la grossesse tardive de sa femme : « Et Pierre Vaudel s'était montré intraitable et même enragé sur la question de cette grossesse, sans fournir à sa femme le

moindre détail. Il ne voulait de descendance à aucun prix, il était impensable que cet enfant vienne au monde et il n'y avait pas à en discuter. » (Vargas, 2008, p. 60-61) En refusant de devenir père, Pierre voulait éviter de transmettre la terrible malédiction vampirique à sa progéniture.

Qui plus est, Vaudel, de son vivant, n'était pas apprécié du voisinage : « Si personne n'osait traiter Pierre Vaudel de vieux salopard, les témoignages dessinaient un homme retranché, maniaque, intolérant et satisfait de lui-même. Intelligent et n'en faisant profiter personne. Évitant les contacts et, revers avantageux, n'importunant jamais son entourage. » (Vargas, 2008, p. 70) Ce caractère solitaire chez Vaudel n'est pas sans rappeler ce que soulignait Joël Malrieu au sujet du personnage confronté au phénomène surnaturel dans *Le fantastique* : « Le personnage, au départ, ne subit pas la solitude ; il la recherche. Le personnage est toujours plus ou moins asocial ». (Malrieu, 1992, p. 56) Malrieu précise également que « [l]'homme est aussi monstrueux que le vampire ; quoi qu'il pense, le personnage n'est pas seulement semblable au phénomène, il est le phénomène lui-même », (Malrieu, 1992, p. 85) ce qui s'appliquerait très bien à Pierre Vaudel.

Paul de Josselin et Adamsberg ont la conversation suivante au sujet de Vaudel :

- Qu'y avait-il, docteur, dans le crâne de Vaudel ? insista Adamsberg.
- Une cage hermétique, une pièce hantée, un cachot noir. Il vivait dans l'obsession de ce qu'elle contenait.
- Quoi ?
- Lui-même. Avec sa famille au complet et leur secret. Tous enfermés là-dedans, tous muets, tous loin du monde.
- Il pensait que quelqu'un l'enfermait ?
- Non, vous ne comprenez pas. Vaudel s'était enfermé de lui-même, il s'était volontairement caché, dissimulé à la vue des autres. Il protégeait les occupants du cachot.
- De la mort ?

- De l'anéantissement. Il y avait trois autres choses patentes chez lui : un attachement forcené à son nom, à son patronyme. Un déchirement irrésolu envers son fils, entre fierté et refus.
- [...]
- Enfin Vaudel était doté d'un orgueil sans bornes, si total qu'il générerait un sentiment d'invincibilité. (Vargas, 2008, p. 167-168)

Cet échange entre le médecin et le commissaire comparant la tête de Vaudel à un cachot illustre son esprit comme un lieu propice au développement d'une histoire fantastique. Il met également en lumière deux aspects cruciaux de la psyché de Vaudel.

Tout d'abord, il met de l'avant sa peur de l'anéantissement. Vaudel craignait davantage l'anéantissement que la mort, avec laquelle il entretenait un rapport particulier. Son jardinier, Émile Feuillant, déclare au commissaire qu'« [i]l n'avait même pas peur de la mort. Il disait que le seul défaut de la mort, c'est que c'était trop long. » (Vargas 2008, p. 73) Cette dernière affirmation fait penser à la légende du Hollandais volant que Jacques Finné mentionne dans « Le vampire, thème fondateur et éternel ». Finné y explique que, pour le Hollandais volant, vivre éternellement n'est pas nécessairement un sort enviable : « L'infini, l'éternité, voilà qui me fait courir de longs frissons d'horreur dans le dos. Que ferai-je quand j'aurai tout fait ? Dès ce jour m'attend l'ennui, tapi, ricanant dans son coin d'ombre, comme un spadassin. Et l'ennui commencera au moment où je devrai l'affronter...pour l'éternité. » (Finné, 2005, p. 104) Vaudel, à l'image du Hollandais volant, redoutait la vie éternelle.

Ensuite, la conversation d'Adamsberg et de Josselin souligne le sentiment d'invincibilité qui habitait Vaudel. Cette particularité est également soulignée par Catherine Mathière : « Il est enfin pratiquement invulnérable, seuls le célèbre pieu ou des balles d'argent spécialement consacrées à cet effet par un prêtre peuvent en venir à bout. » (Mathière, 1992, p. 21)

Pierre Vaudel n'était pas non plus le seul descendant de Plogojowitz à croire en une engeance vampirique. Avant sa mort, il avait confié une lettre codée, rédigée en allemand et comportant un mot en lettres majuscules cyrilliques, à Émile. Lorsque le jardinier remet la lettre à Adamsberg, il lui précise que « c'est juste un truc d'amour. A dit que la femme était vieille mais ferait plaisir quand même. Il a codé, pas confiance en moi. Après sa mort, je devais poster. M'a fait jurer. » (Vargas, 2008, p.117) Une fois la lettre en possession de l'équipe d'Adamsberg, tous adhèrent sans objection à la théorie d'Émile voulant qu'il s'agisse d'une lettre d'amour. Hélène Froissy en traduit le contenu en français de la manière suivante : « *Garde notre royaume, résiste toujours, hors de toute atteinte demeure.* » (Vargas, 2008, p. 136 ; l'auteure souligne)

Si Froissy réussit sans peine à proposer cette traduction, aucun des membres de la Brigade ne comprend la signification du mot en cyrillique. Le brigadier Estalère, qui a suivi quelques cours de russe, arrive à saisir la prononciation du mot : « Si on prononce bien tout, dit-il, ça donne quelque chose comme *kissloveu*. Alors, si c'est un code d'amour, ça fait *kisslove*. KISS LOVE, Baisers Amour. » (Vargas, 2008, p. 137) Ici aussi, les membres de la Brigade acceptent cette interprétation.

C'est l'intuition d'Adamsberg qui finit par le faire douter de la vraisemblance de cette piste. Il exprime son malaise à Adrien Danglard : « C'est impossible. Vaudel est âgé, il est coupé du monde, traditionaliste, il boit du Guignolet sur un fauteuil Louis-XIII, il n'écrit pas Kiss Love sur une lettre. Non Danglard, encore moins sur une lettre posthume. C'est une facilité trop bon marché pour lui. Un modernisme qu'il réproouve. » (Vargas, 2008, p. 171)

Adamsberg établit le lien entre l'affaire des pieds déposés devant la porte du cimetière de Highgate, dont une des paires de chaussures ressemblait à celle que portait l'oncle serbe de Danglard, et le mot en cyrillique : « Deux signaux serbes en quelques jours, ce n'est pas fréquent. » (Vargas, 2008, p. 172) L'intuition d'Adamsberg, conjointement à l'érudition de Danglard, leur permet de comprendre le véritable sens du mot :

- Cela ne veut pas dire Kiss Love, hein, Danglard ?
- Non. Cela veut dire Kiseljevo et c'est le village de mon oncle.
[...]
- Kiseljevo ? Ce n'est pas cela. Ce n'est pas ainsi qu'Estalère l'a prononcé. Il a dit « Kisloveu ».
- C'est pareil. À l'Ouest, Kiseljevo se dit Kisilova.
[...]
- Kisilova, répéta-t-il [Adamsberg]. Remarquable, Danglard. Voici la chaîne entre Higeatte [*sic*] et Garches, le tunnel, le noir tunnel.
(Vargas, 2008, p. 176)

En reliant les deux affaires, Adamsberg transporte son enquête dans un petit village de Serbie, une contrée lointaine et beaucoup plus propice aux croyances vampiriques que Paris. Il faut toutefois se rappeler l'incongruité d'un tel lieu pour un roman policier ; Jean-Noël Blanc spécifiant, dans *Polarville*, que traditionnellement les polars se déroulent dans un milieu urbain.
(Blanc, 1991, p. 11)

c. Kisilova, ses habitants et le lieu incertain

J'aborderai maintenant le cas particulier de Kisilova, petit village serbe, de ses habitants et de l'aura fantastique qui les entoure. Lorsqu'Adamsberg interroge Danglard au sujet de Kisilova, ce dernier se rappelle ce que son oncle lui racontait, enfant, et précise que « [l]e lieu regorgeait d'ennemis, il y avait des fantômes et des diablasses, des ogres, et bien sûr le “ très grand démon

», qui rôdait à l'orée du bois. » (Vargas, 2008, p. 177-178) Le vampire Peter Plogojowitz pourrait être le « très grand démon » dont il est question.

La forêt représenterait le territoire du démon, donc du fantastique, et le village, le lieu des humains, celui de la réalité et de la raison. En précisant que le démon rôde à l'orée du bois, Danglard indique que le vampire se tient à la porte du monde des vivants, l'espace entre le bois et le village étant un lieu de transition entre les pôles fantastique et réaliste. De la même manière, le roman tout entier oscille jusqu'à la fin entre ces mêmes pôles. Cette frontière peut être perçue comme un entre-lieu, tel que défini par Christiane Lahaie dans *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine* : « L'entre-lieu a [...] ceci de particulier qu'il n'a pas été figé dans le temps. Vierge de toute connotation historique ou " mémoriale ", l'entre-lieu attend d'être investi, d'être transformé par le regard humain. » (Lahaie, 2009, p. 38) Autrement dit, il faut que le personnage qui s'y aventure croit aux vampires pour que le lieu devienne fantastique.

Durant le voyage en train devant le mener à Kisilova, le commissaire interroge Vladislav Moldovan, le petit-fils de l'oncle de Danglard qui lui sert d'interprète. Les propos de Vladislav vont dans le même sens que ceux de Danglard ; lui aussi trouve que le lieu est propice aux récits fantastiques, mais il met également de l'avant l'isolement du village :

- Dans l'ensemble, personne ne va à Kiseljevo.
- Parce que c'est petit ou à cause des démons ?
- [...]
- Que cherchez-vous à Kiseljevo ?
- Je cherche les racines d'une histoire.
- C'est un très bon endroit pour les racines. (Vargas, 2008, p. 230)

Adamsberg constate la justesse de la remarque de Vladislav lorsque personne d'autre qu'eux ne descend de l'autobus les ayant conduits de la gare au village. (Vargas, 2008, p. 239) À l'auberge où le commissaire a réservé deux chambres, les habitants se montrent froids et méfiants : « Les conversations s'arrêtèrent à leur entrée et les visages soupçonneux qui se tournèrent vers eux rappelèrent en tous points à Adamsberg ceux des Normands du café d'Haroncourt ou des Béarnais du bistrot de Caldhez. » (Vargas, 2008, p. 240) Ce n'est que lorsque Vladislav se présente que l'hostilité des villageois disparaît : « L'atmosphère changea aussitôt, on vint serrer la main de Vladislav, les postures se firent accueillantes et Danica, qui semblait douce comme son nom, les installa aussitôt pour manger. » (Vargas, 2008, p. 240)

Faisant fi des recommandations de Vladislav qui lui a conseillé de se tenir loin de la forêt, le commissaire, lors de sa première balade à pieds autour de Kisilova, se heurte à une vieille femme, à l'orée du bois. Elle aussi tente sans succès de le convaincre de ne pas s'y aventurer : « Dans un langage universel du “ oui ” et du “ non ”, elle lui expliqua qu'il ne fallait pas aller par là et Adamsberg lui assura qu'il désirait aller par là. Elle insista puis finit par le lâcher, comme désolée. » (Vargas, 2008, p. 244)

Le commissaire ne tarde pas à comprendre ce qui dissuade les habitants du village de s'approcher de la forêt. En effet, peu de temps après y être entré, il se retrouve dans une clairière qui a tout d'un « lieu incertain » :

Au sol, à moitié envahis par l'herbe, étaient alignés une trentaine de gros rondins qui couvraient la superficie d'un long rectangle. Sur cette épaisseur de bois grossier, on avait posé autant de grosses pierres, comme si les bûches risquaient de s'envoler. Une grande pierre grise se dressait au bout du rectangle, crénelée, grossièrement taillée et gravée sur toute sa hauteur. Rien à voir avec des ruines et tout à voir avec une tombe, mais une tombe interdite, à en croire la détermination de la femme. [...] Tout

autour de la tombe, les surgeons des arbres étaient coupés, formant un encadrement déplaisant de souches naissantes et pourries. (Vargas, 2008, p. 244-245)

Après avoir dégagé la mousse qui recouvre la stèle, Adamsberg se rend compte qu'il se trouve devant la tombe de Peter Plogojowitz.

Lorsqu'il rentre à l'auberge, Vladislav lui explique qu'un seul habitant du village n'adhère pas à la thèse vampirique :

Arandjel est le seul qui n'y croit pas. Ici, un quart des habitants en est convaincu dur comme fer. Un autre quart hoche la tête sans se prononcer, au cas où, pour ne pas s'attirer la rage du *vampir* en le moquant. L'autre moitié feint de ne pas y croire, dit que ce sont de vieilles histoires pour les ignorants d'antan. Mais ils ne sont jamais tranquilles, et c'est pourquoi les hommes n'ont pas quitté le village pendant la guerre. (Vargas, 2008, p. 253-254)

Les villageois représentent bien cet état d'hésitation auquel Todorov fait référence lorsqu'il écrit que « [l]e fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. » (Todorov, 1970, p. 29) Arandjel a pour rôle de protéger les autres, notamment en faisant en sorte que les frontières de Kisilova demeurent imperméables face à la force démoniaque qui hante la forêt. En tant que figure rationnelle, il s'adonne à un jeu singulier :

- Si Arandjel n'y croit pas, pourquoi leste-t-il la tombe ?
- Pour rassurer les habitants. Il change les rondins tous les ans car le bois pourrit en dessous. Et certains pensent que c'est parce que Plogojowitz a mangé la terre et qu'il commence à s'attaquer aux rondins. Alors Arandjel les remplace, et il coupe les surgeons des souches. Il est le seul à oser le faire, bien sûr. Personne ne s'approche du tertre, mais les gens sont dans l'ensemble raisonnables. On estime que Plogojowitz est impuissant car il a transféré sa force dans sa lignée. (Vargas, 2008, p. 254)

Cette discussion prouve à Adamsberg que les craintes de Vaudel étaient fondées lorsqu'il redoutait d'être assassiné à cause de son ascendance vampirique.

Quand Arandjel raconte la légende de Peter Plogojowitz et d'Arnold Paole à Adamsberg, il décrit ainsi le vampire :

- Le corps était vermeil, le sang frais coulait de tous les orifices, la peau était neuve et tendue, les vieux ongles gisaient au fond de la tombe, et on ne constata aucun signe de décomposition. On planta un pieu dans le corps du soldat, qui fit entendre un hurlement effroyable. On dit aussi qu'il ne hurla pas mais poussa un soupir inhumain. On le décapita et on le brûla. (Vargas, 2008, p. 267)

L'entretien entre Arandjel et Adamsberg montre que le comportement et la description physique du vampire et la manière de le tuer correspondent encore une fois à la description qu'offre Mathière lorsqu'elle met l'accent sur le fait que le vampire soit reconnu pour avoir un « teint vermeil », (Mathière, 1992, p. 21) bien qu'il soit mort.

Adamsberg saisit l'ampleur de la crainte des habitants de Kisilova envers les vampires lorsque Paul de Josselin tente de l'assassiner en l'enfermant dans le tombeau des neuf victimes de Plogojowitz non loin du village Kisilova. Lorsque son adjoint Veyrenc lui porte secours, aidé par Vladislav et par quelques villageois, l'un d'eux rappelle l'interprète à l'ordre alors qu'il s'apprête à pénétrer dans le caveau pour récupérer les effets personnels d'Adamsberg :

- La veste, dit Adamsberg en désignant la porte.
- J'y vais, dit Vladislav.
- Vlad ! tonna Boško. Aucun fils du village n'entre là-dedans. Envoie l'étranger. (Vargas, 2008, p. 292)

Vladislav n'habite plus à Kisilova, mais il demeure un fils du village, de la même manière que les descendants des familles Plogojowitz et Paole demeurent d'engance vampirique malgré que leur nom ait été modifié et qu'ils aient tous quitté la Serbie depuis plusieurs générations. Je remarque

ici que Vladislav a droit à un traitement très différent de celui qui était réservé à Massart lors de son retour à Saint-Victor. La mésaventure d'Adamsberg est par la suite transformée en légende par Vladislav qui y fait désormais référence en le nommant « La sortie du caveau », (Vargas, 2008, p. 306) comme quoi, à Kisilova, toute péripétie sortant de l'ordinaire est susceptible de devenir un récit fantastique.

Je souligne qu'Adamsberg, pourtant incapable de retenir un seul mot d'anglais, a mémorisé plusieurs mots serbes durant son court séjour à Kisilova, ce qui n'est pas sans étonner Danglard à son retour à Paris :

- Je préférerais un rakija après mon kafa, comme à la kruchema.
- Comment se fait-il, commissaire, que vous ayez mémorisé des mots serbes quand vous n'êtes pas foutu de vous rappeler le simple nom de Radstock ?
- J'ai mémorisé des mots kiseljeviens, nuança Adamsberg. Sûrement parce que c'est un lieu incertain, Danglard, où adviennent des choses hors du commun. (Vargas, 2008, p. 335)

Non seulement les événements qui surviennent à Kisilova sortent de l'ordinaire, mais ce qu'Adamsberg sous-entendrait, c'est qu'il est possible de remettre en question leur appartenance à l'univers fantastique. En qualifiant le lieu d'incertain, et non de fantastique ou de magique, Vargas laisse planer un doute, de sorte qu'on hésite entre le roman policier et le roman fantastique. Si Kisilova a le pouvoir d'insuffler la capacité à Adamsberg d'apprendre une nouvelle langue, peut-être le petit village serbe a-t-il également le pouvoir de ramener les morts à la vie sous la forme de vampires.

2. Les personnages résistant au fantastique

a. Arandjel

Il serait important de mentionner d'abord le personnage d'Arandjel. À la suite de la désormais célèbre « Sortie du caveau » d'Adamsberg, Vladislav et le commissaire échangent les propos suivants :

- Qu'est-ce qui t'énerve ?
[...]
- Qu'on t'ait cherché. Qu'on ne t'ait pas trouvé.
- Tu ne pouvais pas deviner.
- Je n'y croyais pas, je m'en foutais. C'est Danica qui m'a forcé. J'aurais dû t'accompagner quand tu es sorti hier.
- Je ne voulais pas être accompagné, Vlad.
- Arandjel m'avait ordonné de le faire, souffla-t-il. Arandjel m'avait dit de ne pas te quitter d'un pas. Parce que tu étais entré dans le *lieu incertain*.
- Et ça t'a fait rire.
- Bien sûr. Je ne me suis pas posé de questions. Je n'y crois pas.
(Vargas, 2008, p. 307 ; l'auteure souligne)

Malgré ce qu'affirment Vladislav et Arandjel lui-même, cette conversation entre Vladislav et Adamsberg montre que l'ancêtre du village n'est pas insensible à l'influence fantastique qui émane de la clairière mortuaire et de son occupant. Cet échange met aussi en lumière sa peur pour la vie d'Adamsberg, tandis que Vladislav refuse l'existence du vampire.

b. Le brigadier Estalère

Dès le colloque policier de Londres, qui occupe les premières pages du roman, on présente le personnage du brigadier Estalère comme un être vivant dans un état de surprise constant : « À ses côtés [Adamsberg] suivait le jeune brigadier Estalère, aux yeux verts toujours agrandis par une surprise chronique. Adamsberg avait souhaité le raccrocher à cette mission. Il avait dit que le cas

d'Estalère s'arrangerait et, de temps à autre, il dépensait de l'énergie pour y parvenir. » (Vargas, 2008, p. 15) L'opinion qu'a Adamsberg du brigadier n'est pas partagée par les autres membres de la Brigade. Le surintendant Radstock, l'homologue anglais d'Adamsberg, conçoit une opinion très négative du jeune Estalère : « De l'avis de Radstock, cet Estalère était un presque crétin et Radstock s'étonnait qu'on eût autorisé sa présence au colloque. » (Vargas, 2008, p. 21)

Toutefois, les personnages qui, à l'instar de Radstock, se montrent intolérants, voire intransigeants, envers Estalère, doivent reconnaître qu'ils auraient dû adopter l'approche d'Adamsberg, toujours patient. En effet, la participation d'Estalère aux enquêtes comporte aussi son lot d'avantages :

Estalère attendait la suite, avec l'expression détendue d'un homme qui va entendre une histoire agréable. Danglard regardait son visage serein, incertain sur ce qu'il devait faire. Emmener Estalère dans le tunnel de Highgate, c'était risquer d'altérer son ingénuité. À la Brigade, il était admis qu'on parlait de « l'ingénuité » d'Estalère plutôt que de sa bêtise. Quatre fois sur cinq, Estalère était à côté de la plaque. Mais sa candeur générait parfois les bienfaits inattendus de l'innocence aux mains pleines. Il arrivait parfois que ses bévues ouvrent des pistes, si banales qu'on n'y avait pas songé. (Vargas, 2008, p. 39)

Son caractère naïf et candide expliquerait pourquoi il est l'un des seuls policiers à ne pas remettre en cause l'existence des vampires. Lorsqu'Adamsberg est emprisonné par Josselin dans le caveau des neuf victimes de Plojojowitz, l'attention du brigadier ne se dirige pas vers le tueur, mais plutôt vers les vampires qu'aurait côtoyés le commissaire : « Estalère était surtout préoccupé par cette Vesna, cette morte vermeille de presque trois siècles auprès de qui Adamsberg avait passé la nuit. » (Vargas, 2008, p. 325)

Estalère écoute ses collègues dont il estime hautement les opinions afin de forger la sienne, surtout s'il s'agit de Jean-Baptiste Adamsberg ou de Violette Retancourt, lesquels s'entendent rarement sur la méthode à adopter afin de résoudre les enquêtes. Cette opposition fait écho à celle qui tend à diviser les membres de la Brigade en deux clans distincts :

Ici ressurgit à pleine puissance l'antagonisme qui divisait les membres de la Brigade entre les positivistes matérialistes que les errances d'Adamsberg indisposaient gravement, parfois jusqu'à la révolte, et ceux plus conciliants qui ne voyaient rien de mal à pelleter des nuages de temps à autre. (Vargas, 2008, p. 326)

Sans adhérer au fantastique qui émaille les enquêtes de la Brigade, le commissaire Adamsberg lui accorde beaucoup plus d'importance que la lieutenant Retancourt. Le brigadier Estalère, quant à lui, incarne l'hésitation entre le rationnel ou le surnaturel lorsqu'il se retrouve déchiré entre les camps :

Estalère, lui, suivait avec passion l'exposé du commissaire. Il n'avait jamais mis en doute une seule de ses paroles, qu'elle soit pragmatique ou irrationnelle. Mais en ces moments d'affrontement intellectuel entre le commissaire et Retancourt, son affection fétichiste pour la grosse femme déchirait son esprit en deux moitiés inconciliables. (Vargas, 2008, p. 327)

Estalère est le personnage du roman qui se rapprocherait le plus de la figure rationnelle dont Lise Morin fait mention dans *La nouvelle fantastique québécoise de 1960 à 1985. Entre le hasard et la fatalité*. Non seulement sa profession de brigadier lui confère de la crédibilité, mais sa présence même dans le roman « certifie l'authenticité de l'aventure et surdétermine la rigueur qui est censée avoir présidé à la saisie de la réalité fantastique », (Morin, 1996, p. 96) parce que sa personnalité permet une neutralité envers la résolution de l'enquête (rationnelle ou fantastique) qu'on ne retrouve chez aucun autre personnage d'*Un lieu incertain*.

3. Les personnages s'opposant au fantastique

a. Vladislav Moldovan

D'abord, il faut garder en mémoire que si Vladislav Moldovan n'est pas entré dans le caveau des neuf victimes de Plojojowitz, c'est parce que Boško l'en a empêché et non parce qu'il croit que les vampires existent, à la différence des habitants de Kisilova. En outre, bien qu'il soit toujours considéré comme un fils du village, Vladislav n'hésite pas à se moquer des croyances ancestrales. Lorsqu'Adamsberg disparaît, Danica va trouver Vladislav dans sa chambre au milieu de la nuit pour lui faire part de son inquiétude. L'interprète lui apprend qu'Adamsberg enquête sur la mort de possibles parents de Peter Plojojowitz :

- Parce qu'il croit que le Français et l'Autrichien assassinés sont des Plojojowitz.
- Et ça te fait rire ? dit Danica en se levant. Ça te fait rire ?
- Mais ça fait rire tout le monde, Danica, même ces flics de Paris.
- Vladislav Moldovan, tu n'as pas plus de cervelle que ton dedo Slavko.
- Alors, tu es comme les autres, hein ? *Ti to verujé ?* Tu ne pénètres pas dans le lieu incertain ? Tu ne vas pas saluer la tombe de ce pauvre vieux Peter ?

Danica lui plaqua la main sur la bouche.

- Tais-toi, au nom du Seigneur. Que cherches-tu à faire ? L'attirer ? Non seulement tu n'es pas poli, Vladislav, mais tu es sot et présomptueux. Et tu es d'autres choses que le vieux Slavko n'était pas. Égoïste, paresseux, lâche. Si Slavko était encore là, il aurait cherché ton ami. (Vargas, 2008, p. 282)

L'insouciance teintée d'arrogance de Vladislav Moldovan marque sa différence d'avec les habitants du village. La réaction de Danica, quant à elle, représente bien la crainte que les villageois ressentent toujours à la seule mention du vampire Peter Plojojowitz.

b. Jean-Baptiste Adamsberg

Outre Vladislav Moldovan, plusieurs autres personnages refusent de croire que les vampires existent. C'est le cas de Jean-Baptiste Adamsberg. Même si le commissaire fait preuve de beaucoup plus de tolérance et d'ouverture d'esprit envers l'hypothèse fantastique que la plupart des membres de la Brigade, Estalère excepté, il n'en demeure pas moins qu'il réfute l'existence d'un tueur qui serait un vampire.

Même lorsque Paul de Josselin l'enferme dans le caveau des neuf victimes de Plogojowitz, Adamsberg ne peut pas envisager une telle réalité :

Zerk tira sur le fils, l'émetteur glissa sous la porte, ce fut le dernier son qu'Adamsberg entendit. Sauf le souffle de son acouphène agonisant qui bruissait dans son oreille, presque disparu réalisa-t-il à cet instant. À moins qu'il ne s'agisse du soupir de la femme vermeille qui dormait sur la couchette du bas, à côté de lui à droite. Adamsberg se prit à souhaiter que la *vampir* Vesna sorte de son cercueil et vienne lui sucer le sang, lui donnant la vie éternelle. Ou simplement de la compagnie. Mais rien à faire. Même dans ce tombeau, il ne croyait à rien. (Vargas, 2008, p. 277-278)

Malgré la gravité de sa situation, Adamsberg ne peut s'empêcher de tourner les vampires en dérision, le commissaire ayant beaucoup plus peur de mourir seul que de se faire attaquer par un vampire.

Fidèle à lui-même, Adamsberg fait confiance à son intuition. Le commissaire compare le flot de ses pensées à des poissons qu'il ne faut surtout pas effrayer :

À chacun de ses pas, ses idées montaient et descendaient en vrac, comme il en avait l'habitude, poissons plongeant dans l'eau, remontant en surface, qu'il n'essayait pas d'attraper. Il avait toujours fait ainsi avec les poissons qui flottaient dans son crâne, il les avait toujours laissés libres de nager à leur guise, d'effectuer leur danse rythmée par le choc de ses pas. (Vargas, 2008, p. 305)

Adamsberg est le premier à comprendre que l'affaire des pieds déposés devant le cimetière de Highgate et le meurtre de Garches sont intrinsèquement liés. Danglard se montre réticent envers cette hypothèse, mais le commissaire lui offre une explication :

- Parce que Garches, par son ampleur calamiteuse, allait nécessairement tomber sur la Brigade. Le tueur savait cela. Et même s'il passait le cap en lâchant sa collection – peut-être devenue trop dangereuse –, il ne pouvait pas l'abandonner à tous vents, sans garantie ni renommée. Il fallait qu'il trace le lien entre son œuvre de jeunesse et la maturité. Il fallait que ce soit su. Que Highgate nous reste en mémoire quand Garches allait débiter. (Vargas, 2008, p. 177)

Le caractère nonchalant d'Adamsberg continue d'indisposer certains membres de la Brigade. C'est le cas de la lieutenant Retancourt qui s'oppose farouchement à toute théorie privilégiant une approche fantastique. Cependant, c'est grâce à l'ouverture d'esprit dont fait preuve Adamsberg et aux errances de son esprit qu'il est capable de saisir, mieux que quiconque, les véritables motifs du tueur :

- Nous ne sommes pas en train, Retancourt, de chercher un *vampir*, dit Adamsberg avec fermeté. Nous ne sommes pas en train de chercher sur les routes un gars qui fut percé d'un pieu dans le cœur au début du XVIII^e siècle. Est-ce clair pour vous lieutenant ?
- Pas tant que ça.
- Nous sommes en train de chercher un descendant déséquilibré de la lignée d'Arnold Paole, qui connaît parfaitement son aïeul et son histoire. Qui a identifié un être extérieur comme source de sa souffrance. Qui a désigné l'antique ennemi Plojojowitz. Qui en détruit tous les chirurgiens pour échapper à son propre sort. Si un homme massacrait des chats noirs parce qu'il est convaincu qu'ils lui portent malheur, vous ne jugeriez pas cela insensé, lieutenant ? Pas impossible ? Pas incompréhensible ?
- Non, convint Retancourt, épaulée par les grognements de quelques positivistes. (Vargas, 2008, p. 327-328)

Cette conversation entre le commissaire et la lieutenant renvoie une fois de plus à la notion de psychose individuelle mentionnée par Alistair Rolls. En d'autres termes, si Adamsberg admet que

les vampires n'existent pas dans le monde réel, il comprend qu'ils hantent toutefois la psyché du tueur.

c. Violette Retancourt

Certes, Violette Retancourt fait partie du camp des positivistes matérialistes s'opposant à toute théorie de nature fantastique. Cela dit, il est important de comprendre pourquoi son opinion revêt une importance particulière.

Tout d'abord qui est Violette Retancourt ? On trouve mention d'elle pour la première fois lorsqu'Adamsberg la décrit comme étant « son plus puissant lieutenant. » (Vargas, 2008, p. 49) Il ajoute :

Retancourt savait-elle, ou non, qu'elle représentait pour lui un arbre secourable, aux fruits coriaces et miraculeux, ce genre d'arbre qu'on enlace sans pouvoir en faire le tour, sur lequel on grimpe en hâte quand surgit l'enfer ? Où l'on construit sa cabane dans les branches hautes ? Elle en avait la puissance, la rugosité, l'hermétisme, abritant le monumental mystère. (Vargas, 2008, p. 50)

Retancourt est également dotée de capacités physiques dépassant celles de tous les autres membres de l'équipe. Lorsque le jardinier de Vaudel prend la fuite, il est mentionné que « Retancourt courant deux fois plus vite que tous les hommes de la Brigade, chacun trouvait normal qu'on l'ait laissée partir seule. » (Vargas, 2008, p. 87)

Si Adamsberg apprécie la stabilité, l'assurance et la puissance de Retancourt, ce ne sont toutefois pas les seules caractéristiques qui font d'elle une membre indispensable à la Brigade : « Alors que pour Adamsberg, si Retancourt n'était pas exactement une femme au sens convenu du terme,

c'était parce qu'elle était une déesse. La déesse polyvalente de la Brigade, aux capacités aussi multiples que les on-ne-sait-combien de bras que possédait Shiva. » (Vargas, 2008, p. 93)

Violette Retancourt occupe un rôle clé lors de la résolution des enquêtes et c'est pourquoi Adamsberg prend en considération ses opinions, même si elles s'opposent souvent aux siennes. Certes, elle n'apprécie guère les méthodes erratiques du commissaire : « Retancourt n'aimait pas quand les paroles d'Adamsberg s'emmêlaient. Ces sauts de pensées, cette confusion pouvaient lui ôter par instants brefs la conscience de son objectif. » (Vargas, 2008, p. 57) En revanche, cette certitude indémontable qui l'influence à réfuter le fantastique joue un rôle de taille dans l'économie de l'intrigue. Même lorsque la preuve est faite que le meurtrier croit réellement aux vampires, Retancourt campe sur ses positions : « Retancourt, se maintenant à la tête du mouvement rationnel positiviste, débattait depuis le matin avec les conciliants et les pelleteux de nuages qui lui reprochaient de s'être obstinée depuis dimanche à maintenir l'enquête sur une route étriquée sans avoir accepté les *vampiri* ». (Vargas, 2008, p. 374) En ne laissant jamais sa raison vaciller, Retancourt bloque toute hésitation fantastique. Du coup, c'est elle qui ancre le roman de Vargas dans le sous-genre policier.

d. Adrien Danglard

Le capitaine Adrien Danglard est le plus ancien collègue d'Adamsberg et occupe, tout comme Violette Retancourt, un rôle important au sein du commissariat. Alors qu'il n'était qu'un personnage secondaire dans *L'homme à l'envers*, il devient essentiel dans *Un lieu incertain*.

Si la lieutenant Retancourt possède une force physique hors du commun qui se révèle l'un des plus grands atouts de la Brigade, le capitaine Danglard se montre tout autant indispensable, grâce à la richesse de son savoir qu'aucun de ses collègues ne saurait égaler. Dès le début du roman, lorsqu'Adamsberg, Danglard et Estalère sont confrontés au cimetière de Highgate, le commissaire pose la réflexion suivante au sujet de son adjoint :

Il était manifeste que Danglard savait sur Highgate des quantités de choses que, lui, Adamsberg, ignorait tout à fait. C'était normal, si tant est qu'on considère comme normale l'étendue prodigieuse de ses connaissances. Le commandant était bien autre chose que ce qu'on nomme un « homme de culture ». C'était un être d'érudition phénoménale, à la tête d'un réseau de savoirs infinis qui, à l'avis d'Adamsberg, avaient fini par le constituer tout entier, remplaçant un par un tous ses organes, à se demander comment Danglard pouvait encore se mouvoir comme un type presque ordinaire. (Vargas, 2008, p. 23)

Autrement dit, l'étendue du savoir de Danglard est si vaste qu'à lui seul le capitaine peut pallier l'ignorance de tous ses collègues. Adamsberg n'est pas honteux d'admettre que « [q]uand Danglard n'est pas là, plus personne ici ne sait rien. » (Vargas, 2008, p. 93)

Les connaissances du capitaine auraient pour fonction de contrer toute hésitation fantastique. Alors que Retancourt rejette de manière expéditive les explications de nature fantastique, c'est plutôt le savoir de Danglard qui fait en sorte qu'il ne peut tout simplement pas croire en l'existence des vampires. Lorsque Retancourt se fait reprocher d'avoir géré l'enquête de manière trop rationnelle, Danglard est le seul apte à trancher :

À une petite échelle, le débat qui avait enflammé l'Occident dans la deuxième décennie du XVIII^e siècle reprenait aussi ardemment dans les locaux de la Brigade de Paris, sans avancée notable depuis trois siècles. [...] Ici, le savoir de Danglard reprit le dessus. Il détenait la réponse, il savait le pourquoi et le comment de la conservation des corps, somme toute assez fréquente, et même l'explication du cri du *vampire* que l'on perce et des *soupirs* des mâcheurs. On avait fait cercle autour de lui, on attendait ses mots, on arrivait à un tournant du débat où la Science allait

faire reculer l'obscurantisme, pour un temps encore. (Vargas, 2008, p. 374-375 ; l'auteure souligne)

À l'instar de la lieutenant, Danglard rattache le roman à l'univers du polar, parce qu'il possède des explications logiques et rationnelles qui réfutent la possibilité même du fantastique.

Ces deux personnages se révèlent indispensables au succès d'Adamsberg. Leur présence permet au commissaire de laisser « les poissons de ses pensées remonter à la surface de son esprit » et comprendre qui est le tueur, ainsi que ce qui motive ses crimes. Les trois se complètent, comme il se doit dans tout roman à énigme ou noir. Au sujet de l'enquêteur du roman à énigme, Yves Reuter spécifie qu'« [i]l est ou se sent supérieur en raison de ses capacités intellectuelles. Celles-ci sont bien plus développées que ses compétences physiques et d'ailleurs, bien souvent, il se déplace peu ou difficilement. » (Reuter [1997] 2007, p. 48) C'est le contraire dans le cas du détective privé du roman noir :

[s]es capacités physiques sont importantes : il a souvent des rapports violents avec les hommes [...]. Il obtient d'ailleurs, ce faisant, indices et aveux, même si, dans les deux cas, il évolue au risque de la blessure (physique ou affective) et de la mort. [...] Le privé sait que la solution est là, à sa portée, qu'il a « oublié » quelque chose d'essentiel, comme dans un rêve ou dans une sorte d'amnésie. Enfin, à la faveur d'un mot ou d'un évènement, l'éclair ou l'étincelle jaillit, la lumière se fait, le puzzle se reconstitue ». (Reuter [1997] 2007, p. 81)

Dans *Un lieu incertain*, Danglard parvient à combler les lacunes de la Brigade, Retancourt apporte la force physique requise en situation de danger et Adamsberg possède un sens de l'intuition aiguisée et une ouverture d'esprit qui lui permettent de cerner le *modus operandi* du meurtrier.

Par conséquent, *Un lieu incertain* ne pourrait être considéré comme un roman fantastique, bien qu'il en comporte certains éléments. La description physique des vampires coïncide avec celle du vampire traditionnel, tel qu'observé par Catherine Mathière. De plus, l'épicentre de l'enquête s'apparente davantage à un lieu fantastique qu'à l'urbanité habituelle du roman policier. On peut aussi faire des liens entre le personnage de Pierre Vaudel et le personnage-phénomène surnaturel théorisé par Joël Malrieu. Finalement, on peut associer Vaudel à la légende du Hollandais volant qui, comme l'explique Jacques Finné, considérait la vie éternelle comme une malédiction.

Les types de focalisation et de la narration privilégiés par Vargas sont des facteurs déterminants de l'analyse. Si le roman avait été raconté entièrement à la première personne et du point de vue de Paul de Josselin ou de ses victimes, le doute entre une explication rationnelle et une autre, surnaturelle, aurait été beaucoup plus prégnant. Les vampires sont-ils réels ou sont-ils le fruit d'un esprit malade ? Comme l'intrigue est racontée par un narrateur extradiégétique omniscient, on a accès aux pensées de tous les personnages. Lise Morin indique qu'un tel narrateur « n'a pas intérêt à mentir ou à produire de faux témoignages », (Morin, 1996, p. 93) à la différence d'un narrateur intradiégétique, ce qui produit un effet d'objectivité s'étendant à l'ensemble du récit.

Toujours selon Morin, l'armature fantastique se doit de comporter un personnage rationnel qui vient lui aussi ajouter de la crédibilité au récit. Ici, le personnage du brigadier Estalère fait office de figure rationnelle, parce que son caractère naïf lui permet de demeurer perméable à toutes les pistes de résolution de l'enquête. Par contre, la présence de la lieutenant Violette Retancourt et du capitaine Adrien Danglard ancre le roman dans l'univers du polar en éliminant toute hésitation fantastique. Les explications scientifiques de Danglard ne permettent aucune

interprétation fantastique. Ce faisant, Estalère et tous les autres membres de la Brigade n'ont d'autre choix que de pencher du côté d'une explication rationnelle.

CONCLUSION

Le présent mémoire s'était donné pour objectif d'analyser deux romans de Fred Vargas présentant chacun une figure fantastique différente, afin de comprendre s'il est possible d'affirmer qu'ils appartiennent non seulement à l'univers du roman policier, mais aussi à celui de la littérature fantastique. Pour ce faire, j'ai analysé les représentations du loup-garou dans

L'homme à l'envers et celles du vampire dans *Un lieu incertain* pour voir si elles s'accordent aux paramètres proposés par les théoriciens du fantastique, dont Gilbert Millet et Denis Labbé, Fabienne Claire Caland, Catherine Mathière et Jacques Finné.

L'étude de *L'homme à l'envers* a montré que certains aspects de la littérature fantastique sont présents dans le roman. Le loup-garou décrit par les médias et par certains personnages correspond à ceux que l'on trouve dans la littérature fantastique. Bien que plusieurs personnages hésitent à croire en l'existence d'un loup-garou, même les plus crédules doivent se rendre à l'évidence et accepter que la bête n'ait jamais existé. En effet, l'utilisation d'une figure fantastique sert ici la fin du meurtrier qui souhaite venger son père. Celui-ci se dissimule derrière les crocs acérés d'un loup qui fait trembler de peur les habitants des villages alpins. Une explication rationnelle et irrévocable étant fournie, *L'homme à l'envers* ne serait qu'un polar aux accents fantastiques et non un roman fantastique.

Il faut également mentionner le récit spéculaire concernant le personnage de Sabrina Monge qui se déroule parallèlement à l'enquête du Mercantour. Cette deuxième enquête traitant de meurtres et de drogues ne laisse aucune place au fantastique et rattache d'autant plus le roman dans l'univers du polar.

L'analyse d'*Un lieu incertain* révèle que ce polar ne peut pas non plus être considéré comme un roman fantastique. Ici aussi, les figures fantastiques correspondent à celles proposées par les théoriciens de la littérature fantastique, sans compter que les lieux décrits sont davantage apparentés au fantastique qu'au roman policier. On pourrait également établir des liens entre le meurtrier Pierre Vaudel et le personnage-phénomène surnaturel défini par Joël Malrieu.

Toutefois, les personnages de Violette Retancourt et d'Adrien Danglard rattachent sans équivoque le roman au monde du roman policier. Tous deux résistent farouchement à toute explication surnaturelle, et le dénouement de l'enquête leur donne raison.

Le commissaire Adamsberg est décrit de manière invariable d'un roman à l'autre. Dans *Un lieu incertain*, tout comme dans *L'homme à l'envers*, il demeure un enquêteur hors du commun qui ne ressemble pas au reste du corps policier. Sa différence d'avec ses collègues est d'autant plus apparente lors du colloque de Londres sur lequel *Un lieu incertain* s'ouvre : « Adamsberg était le seul des cent flics à ne pas même posséder des rudiments de la langue. Il cohabitait donc en marginal, comme il l'avait espéré, et peu avaient compris qui il était au juste. » (Vargas, 2008, p. 15) Le roman souligne d'ailleurs à gros traits l'apparente nonchalance et les errances d'Adamsberg, lesquelles importunent souvent les personnages évoluant autour de lui. Mais Adamsberg n'en a cure et, comme c'est le cas dans *L'homme à l'envers*, il continue de faire confiance à son intuition. La résolution de l'enquête, à l'instar de celle que le commissaire a mené dans le Mercantour, prouve qu'il a raison de se fier à son instinct.

Les lieux diégétiques des deux romans partagent ce climat séculaire et obscurantiste, propice au développement d'intrigues surnaturelles. Les villages alpins de *L'homme à l'envers* se ferment de manière hermétique au monde extérieur, et l'attitude des habitants de Kisilova n'est guère plus accueillante jusqu'à ce qu'ils reconnaissent en Vladislav l'un des leurs.

Par ailleurs, on observe une similitude dans les relations troubles qui unissent les meurtriers des deux romans à leurs parents. Dans *L'homme à l'envers*, Adamsberg révèle à Camille que les parents de Lawrence l'ont « bousillé » en l'abandonnant. (Vargas [1999] 2002, p. 358) Paul de

Josselin d'*Un lieu incertain* a aussi connu l'abandon par sa mère biologique, laquelle l'aurait rejeté parce qu'il était né dentu, avant de vivre un deuxième abandon de la part de ses parents adoptifs qui se sentaient dépassés par son comportement. (Vargas, 2008, p. 371-372)

Par conséquent, aucun des deux romans de Fred Vargas ne peut être considéré comme appartenant à la littérature fantastique, même s'ils comportent certains traits de ce sous-genre. Dans *L'homme à l'envers*, la figure du loup-garou n'est qu'un prétexte servant à camoufler les crimes du meurtrier. Par contre, dans *Un lieu incertain*, même s'il est prouvé que les vampires n'existent pas, le meurtrier n'oppose aucune résistance au fantastique parce qu'il le vit en croyant être lui-même un vampire. C'est donc dire qu'*Un lieu incertain*, bien qu'il s'avère un polar, possède des influences fantastiques plus marquées que *L'homme à l'envers*.

Comme le fantastique et le roman policier restent des sous-genres modernes, il serait pertinent d'étudier des polars écrits par des contemporains de Vargas afin de vérifier si d'autres écrivains prêtent au roman policier des accents fantastiques avec le même bonheur.

BIBLIOGRAPHIE

ŒUVRES À L'ÉTUDE

VARGAS, Fred ([1999] 2002). *L'homme à l'envers*, Coll. « Classiques et contemporains », n° 34, Paris, Éditions Magnard, 391 p.

VARGAS, Fred (2008). *Un lieu incertain*, Coll. « Chemins Nocturnes », Paris, Éditions Viviane Hamy, 386 p.

LIVRES

- AMBELAIN, Robert (1977). *Le vampirisme : de la légende au réel*, Coll. « Les Portes de l'étrange », Paris, R. Laffont, 236 p.
- BARBER, Paul (2010) *Vampires, Burial, and Death: Folklore and Reality*, New Haven, Yale University Press, 244 p.
- BARONIAN, Jean-Baptiste (2000). *Panorama de la littérature fantastique de langue française : des origines à demain*, Coll. « Les maîtres de l'imaginaire », Tournai, La Renaissance du livre, 305 p.
- BELIN, Bernard (2003). *Le loup & le chien & l'homme*, Paris, Harmattan, 300 p.
- BERGERON, Bertrand (2006). *Du Surnaturel*, Coll. « Essai », Québec, Éditions Trois-Pistoles, 284 p.
- BESSIÈRE, Irène (1974). *Le récit fantastique, la poétique de l'incertain*, Coll. « thèmes et textes » Paris, Larousse Université, 256 p.
- BLANC, Jean-Noël (1991). *Polarville. Images de la ville dans le roman policier*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 287 p.
- BOILEAU, Pierre et Thomas NARCEJAC (1964). *Le Roman policier*, Coll. « Petite bibliothèque Payot », n° 70, Paris, Payot, 235 p.
- BOYER, Alain-Michel (2008). *Les paralittératures*, Coll. « 128 », Paris, Armand Colin, 123 p.
- BOZZETTO, Roger (2005). *Passages des fantastiques : des imaginaires à l'inimaginable*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 258 p.
- CAILLOIS, Roger (1965). *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 80 p.
- CASTEX, Pierre-Georges (1951). *Le conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 466 p.
- DESMEULES, Georges (1997). *La littérature fantastique et le spectre de l'humour*, Québec, L'instant même, 204 p.
- DUBOIS, Jacques ([1992] 2006). *Le roman policier ou la modernité*, Coll. « Le Texte à l'œuvre », Paris, Armand Colin, 235 p.
- DUPUY, Josée (1974). *Le roman policier*, Coll. « Textes pour aujourd'hui », Paris, Larousse, 191 p.

- FABRE, Jean (1992). *Le miroir de sorcières : essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti, 517 p.
- HELLENS, Franz (1967). *Le fantastique réel*, Bruxelles, Société générale d'éditions, 127 p.
- JARROT, Sabine (2000). *Le vampire dans la littérature du XIXe au XXe siècle*, Paris, Harmattan, 226 p.
- JOSHI, S.T. (2011). *Encyclopedia of the Vampire: the Living Dead in Myth, Legend, and Popular Culture*, Santa Barbara, Greenwood, 453 p.
- LAHAIE, Christiane (2009). *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même, 456 p.
- LAPEYRE, Bruno et Jean-Marie BEURQ (1995). *Les vampires*, Coll. « Collection Aux sources mystère », Paris, Claire Vigne, 287 p.
- LEBEAU, Guillaume (2009). *Le mystère Fred Vargas*, Paris, Éditions Gutenberg, 451 p.
- LETOURNEUX, Matthieu (2017). *Fictions à la chaîne : littératures sérielles et culture médiatique*, Coll. « Poétique », Paris, Éditions du Seuil, 546 p.
- LITS, Marc (1993). *Le roman policier : introduction à la théorie d'un genre littéraire*, Coll. « Paralittératures », Liège, Éditions du CÉFAL, 214 p.
- LITS, Marc (2011). *Le genre policier dans tous ses états : d'Arsène Lupin à Navarro*, Coll. « Médiatextes », Limoges, PULIM, 194 p.
- MALRIEU, Joël (1992). *Le fantastique*, Paris, Hachette, 160 p.
- MARRET, Sophie (2010). *L'inconscient aux sources du mythe moderne : les grands mythes de la littérature fantastique anglo-saxonne*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 193 p.
- MILLET, Gilbert & Denis LABBÉ (2005). *Le fantastique*, Coll. « Sujets », Paris, Belin, 394 p.
- MORIN, Lise (1996). *La nouvelle fantastique québécoise de 1960 à 1985. Entre le hasard et la fatalité*, Québec, Nuit Blanche éditeur, 300 p.
- OTTEN, Charlotte F, ed. (1986). *A Lycanthropy Reader: Werewolves in Western Culture*, Syracuse, Syracuse University Press, 337 p.
- PRUNGNAUD, Joëlle (2015). *Gothique et décadence : recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIXe siècle en Grande-Bretagne et en France*, Coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », n° 7, Paris, Honoré Champion éditeur, 497 p.
- REUTER, Yves ([1997] 2007). *Le roman policier*, Coll. « Lettres, linguistique », n° 128, Paris, Armand Colin, 127 p.

- SAVOURET, Pierre-Laurent, dir. (2010). *Polars : en quête de l'autre*, Coll. « Écriture et représentation », n° 15, Chambéry, Université de Savoie, 157 p.
- SCHNEIDER, Marcel (1964). *La Littérature fantastique en France*, Coll. « Les grandes études littéraires », Paris, Fayard, 425 p.
- SUDRET, Laurence (2010). « Du traitement de la marginalité dans les “rompols” de Fred Vargas », *Manières de noir. La fiction policière contemporaine*, sous la direction de Gilles Menegaldo et Maryse Petit, Coll. « Interférences », Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 221-235.
- TODOROV, Tzvetan (1970). *Introduction à la littérature fantastique*, Coll. « Points », Paris, Seuil, 187 p.
- TRITTER, Valérie, dir. (2010). *Encyclopédie du fantastique*, Paris, Ellipses, 1098 p.
- VAN HERP, Jacques (1985). *Fantastique et mythologies modernes*, Bruxelles, Éditions recto-verso, 66 p.
- VANONCINI, André (2002). *Le roman policier*, Coll. « Que sais-je ? », n° 1623, 3e éd. mise à jour, Paris, Presses Universitaires de France, 127 p.
- VIEGNES, Michel (2006). *Le fantastique*, Coll. « Corpus », Paris, Éditions GF Flammarion, 239 p.
- VILLENEUVE, Roland (1970). *Loups-garous et vampires*, Coll. « J'ai lu l'aventure mystérieuse », Paris, Éditions J'ai Lu, 184 p.
- VIVERO GARCÍA, María Dolorès (2010). « L'humour dans l'enquête criminelle chez Fred Vargas », *Manières de noir. La fiction policière contemporaine*, sous la direction de Gilles Menegaldo et Maryse Petit, Coll. « Interférences », Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 251-263.

ARTICLES DE PÉRIODIQUES

- FINNÉ, Jacques (octobre 2005). « Le vampire : thème fondateur et éternel », *Fantastique, fantasy, science-fiction. Mondes imaginaires, étranges réalités*, Coll. « Mutations », n° 239, p. 96-107.

POOLE, Sara (February 2001). “Rompols Not of the Bailey: Fred Vargas and the Polar as Mini-Proto-Mythe”, *French Cultural Studies*, vol. 12, n° 34, p. 95-108.

SITES INTERNET

CHATFIELD, Stephanie (2015). “Did Elizabeth Siddal inspire Bram Stoker?”, *Pre-Raphaelite Sisterhood*, [Online], <http://preraphaelitesisterhood.com/did-elizabeth-siddal-inspire-bram-stoker/> (accessed July 24, 2020).

GAUNT, William and John BRYSON (2020). “Dante Gabriel Rossetti”, *Encyclopaedia Britannica*, [Online], <https://www.britannica.com/biography/Dante-Gabriel-Rossetti> (accessed July 24, 2020).

MUSÉE FANTASTIQUE DE LA BÊTE DU GÉVAUDAN (2015). « Histoire de la bête du Gévaudan », *Musée fantastique de la bête du Gévaudan*, [En ligne], <https://www.musee-bete-gevaudan.com/histoire-de-la-bete-du-gevaudan> (page consultée le 24 juillet 2020).

ARTICLES DE PÉRIODIQUES ÉLECTRONIQUES

BALINISTEANU, Tudor (2016). “Romanian Folklore and Literary Representations of Vampires”, *Folklore* [Online], vol. 127, n° 2, p. 150-172, <http://www-tandfonline.com.ezproxy.usherbrooke.ca/doi/pdf/10.1080/0015587X.2016.1155358?needAccess=true> (accessed June 25, 2017).

BARRATA, Alexandre et Luisa WEINER (2009). « La lycanthropie : du mythe à la pathologie psychiatrique », *L'information psychiatrique* [En ligne], vol. 85, n° 7, p. 675-679, <http://www.cairn.info/revue-l-information-psychiatrique-2009-7-page-675.htm> (page consultée le 11 décembre 2016).

BOISVERT, Jayne R. (2012). “Introducing Fred Vargas: Commissioner Adamsberg, the Anti-flic as Interpreter of Signs”, *The French Review* [Online], vol. 85, n° 5, p. 826-836, <https://www.jstor.org/stable/23213975> (accessed August 18, 2018).

CALAND, Fabienne Claire (2007). « Enquête sur la lycanthropie et autres cas de zoomorphisme », *Contre-jour* [En ligne], n° 13, p. 153-172, <https://www-erudit-org.ezproxy.usherbrooke.ca/fr/revues/cj/2007-n13-cj1004512/2562ac/> (page consultée le 26 juin 2017).

CHMIEL, David (2001). « Les vampires et le souterrain », *Sociétés* [En ligne], vol. 73, n° 3,

p. 21-28, <http://www.cairn.info.ezproxy.usherbrooke.ca/revue-societes-2001-3-page-21.htm> (page consultée le 27 juin 2017).

COULACOGLOU, Carina (2006). « La psychanalyse des contes de fées : les concepts de la théorie psychanalytique de Bettelheim examinés expérimentalement par le test des contes de fées », *Le Carnet PSY* [En ligne], vol. 110, n° 6, p. 31-39, <http://www.cairn.info.ezproxy.usherbrooke.ca/revue-le-carnet-psy-2006-6-page-31.htm> (page consultée le 27 juin 2017).

GONON, Laetitia (2010). « Mythes et démythification dans le roman policier de Fred Vargas », *Recherches & Travaux*, [En ligne], n° 77, p. 119-135, <http://journals.openedition.org.ezproxy.usherbrooke.ca/recherchestravaux/434> (page consultée le 11 décembre 2016).

GONZALEZ, Loren (2013). « L’empreinte du loup-garou dans l’écriture médiévale : Pour une littérature en métamorphose ? », *Carnets* [En ligne], vol. 5, p. 27-50, <https://journals.openedition.org/carnets/8171> (page consultée le 15 mai 2019).

HENRY, Charles (2014). “Pop Vampires, Freud, and Primary Masochism.” *Psychoanalytic Review* [Online], vol. 101, n° 1, p. 25-38, <https://eds-b-ebsohost-com.ezproxy.usherbrooke.ca/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=7&sid=3d7f9b4e-3525-4d2e-a55f-21cfd84a1108%40sessionmgr4008> (accessed June 26, 2017).

MATHIÈRE, Catherine (1992). « Mythe et réalité : les origines du vampire », *Littératures*, [En ligne], n° 26, p. 9-23, www.persee.fr/doc/litts_0563-9751_1992_num_26_1_1579 (page consultée le 1^{er} mars 2019).

MORICHEAU-AIRAUD, Bérandère (2015). « La dépoliarisation linguistique du “ rompol ” de Fred Vargas. », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, [En ligne], n° 10, p. 84-95, <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx10.10/927> (page consultée le 12 décembre 2016).

OREŠKOVIĆ Luc (2010). « Le thème des lycanthropes et des vampires, de Dom Calmet à l’abbé de Fortis : une approche des pays de confins », *Dix-huitième siècle* [En ligne], vol. 42, n° 1, p. 265-284, <http://www.cairn.info.ezproxy.usherbrooke.ca/revue-dix-huitieme-siecle-2010-1-page-265.htm> (page consultée le 26 juin 2017).

ROLLS, Alistair (2009). “Retrieving the Exiled Reference: Fred Vargas’s Fetishization of Ancient Legend”, *Romance Studies*, [Online], vol. 27, n° 2, p. 133-144, <https://doi-org.ezproxy.usherbrooke.ca/10.1179/174581509X408503> (accessed August 27, 2018).

ROSSET, François (2011). « Le langage du fantastique. Stratégies et fatalité du

réemploi », *Poétique* [En ligne], vol. 166, n° 2, p. 203-214,
<http://www.cairn.info.ezproxy.usherbrooke.ca/revue-poetique-2011-2-page-203.htm>
(page consultée le 27 juin 2017).

SANTONE, Laura (2005). « Du sacré au fantastique », *Lignes* [En ligne], vol. 17, n° 2,
p. 228-236, <http://www.cairn.info.ezproxy.usherbrooke.ca/revue-lignes-2005-2-page-228.htm> (page consultée le 27 juin 2017).

SOLDINI, Fabienne (2003). « Le fantastique contemporain, entre horreur et
angoisse », *Sociologie de l'Art* [En ligne], vol. opus 1 & 2, n° 1, p. 37-67,
<http://www.cairn.info.ezproxy.usherbrooke.ca/revue-sociologie-de-l-art-2003-1-page-37.htm> (page consultée le 27 juin 2017).

TENGA, Angela and Elizabeth ZIMMERMAN (2013). “Vampire Gentlemen and Zombie
Beasts: A Rendering of True Monstrosity ”, *Gothic Studies* [Online], vol. 15, n° 1, p. 76-
87, [https://eds-a-ebshost-com.ezproxy.usherbrooke.ca/eds/pdfviewer/pdfviewer?
vid=53&sid=9924659c-41fe-4a36-8d79-708c11300c07%40sessionmgr4006&hid=4103](https://eds-a-ebshost-com.ezproxy.usherbrooke.ca/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=53&sid=9924659c-41fe-4a36-8d79-708c11300c07%40sessionmgr4006&hid=4103),
(accessed June 25, 2017).