

Plaisir des mots et polars au féminin: de *L'éloge de la phobie* de Brigitte Aubert au “Rompol” de Fred Vargas

Words and its pleasure and women's polars: from *The praise of the phobia* of Brigitte Aubert to the “Rompol” of Fred Vargas

MARINA LÓPEZ MARTÍNEZ
Universidad Jaume I, Castellón
Iulma¹
mlope@uji.es

Abstract

This paper is an approach to the roman noir written by women, specifically to Fred Vargas' detective novels and Brigitte Aubert's thrillers, in order to analyze the way their vision of society and writing conception is presented through language. This is interesting for this paper however the so called novel of the irreparable -that is the novel featuring a murder and its resolution- deals with a simple plot and precise language. Everything is subject to reveal information; words can betray and most characters, who are dubious in nature, become suspects. These authors exploit and overflow the language resources. They are passionate about language to the extent of breaking and exceeding some of the genre conventions — like detectives' self-restraining exposure.

Resumen

Este artículo pretende aproximarse a la novela negra escrita por mujeres, en concreto a la novela policíaca escrita por Fred Vargas y a la novela de suspense de Brigitte Aubert para observar cómo exponen su propia visión de la sociedad y su concepción de la escritura. Esto resulta interesante para este artículo en cuanto que en la novela de lo irreparable, véase la novela que presenta un crimen y su resolución, el argumento suele ser simple y el lenguaje preciso. En efecto, todo es susceptible de delatar, de desvelar, las palabras pueden traicionar y los personajes, a menudo ambiguos, son en su mayoría —si no todos— sospechosos. Las escritoras ante un esquema en apariencia tan simple explotan la lengua y sus recursos, la “desbordan” incluso. Es tal la pasión por la palabra que las escritoras logran romper algunas especificidades tradicionales del género —véase cierta contención de los detectives o de los sospechosos a la hora de exponerse— y ampliar sus límites.

1 IULMA: Instituto Interuniversitario de Lenguas Modernas Aplicadas de la Comunidad Valenciana.

Key-words

Detective novels, word and its pleasure, Brigitte Aubert, Fred Vargas.

Palabras clave

Novela policíaca, placer de la palabra, Brigitte Aubert, Fred Vargas

À partir des années 70, la critique commence à parler d' "écriture féminine" et constate l'originalité de son apport et sa rupture d'avec les formes établies. Cette approche —qui constitue une première reconnaissance— est précédée par le constat de l'existence des femmes tout au long des années 60. Celle-ci se révèle, notamment, grâce à l'évolution des magazines conçus pour elles², leur entrée conséquente dans les sphères d'influence du marché, leurs assauts réitérés pour l'obtention de droits et la concession de postes de travail en dehors des routines ménagères. Dans le panorama littéraire, on assiste à un ancrage sans précédent qui ira en ascension conformément le siècle décline.

Ainsi, les femmes se lancent à l'assaut de l'écriture, choisissent leur genre préféré et, dès les années 60, s'adonnent volontiers au roman policier, honorable paralittérature —si l'on en croit ce bel euphémisme qui lui est attribué— convertie en "polar" à partir des années 70, en France. Les années 70 marquent d'ailleurs un tournant décisif dans l'histoire sociale de l'Europe, des États-Unis et des femmes en particulier. Les luttes pour l'égalité³ qu'entament les féministes débouchent sur l'incorporation massive de la femme dans le monde du travail et l'acquisition de postes de responsabilité.

On observe alors deux tendances dans le roman policier écrit par les femmes, —surtout par les Anglo-Américaines qui dominent la scène⁴—.

D'une part, les auteures imprègnent les textes de leurs connaissances professionnelles.

D'une autre, le désir de s'approprier du discours masculin les incite à choisir des protagonistes hommes et à adopter, très souvent, un pseudonyme masculin. Cette volonté scripturale qui reprend la critique sociale est aussi marquée par la recherche d'énigmes impeccables et rigoureuses.

De plus, les années 70 sont décisives pour l'écriture au féminin, car on s'aperçoit à

2 Lancement de *Marie-Claire* en 1937, *Confidences* en 1938 et *Elle* en 1945. *Elle* va bouleverser la conception des magazines en établissant un nouveau contrat de lecture avec les lectrices dont la participation active, le courrier qui se transforme rapidement en divan de psychanalyse et les conseils pour les inviter à se prendre en charge. Les nouvelles valeurs qui se développent, la publicité qui s'introduit dans ces magazines, à partir de 1932, et le magazine *Votre Beauté*, rendent compte d'un nouveau secteur du marché prenant de plus en plus d'ampleur (Information tirée de Philippe Ariès et Georges Duby, 1994: 97-98, 147).

3 En France, à partir des mobilisations pour obtenir le droit à l'avortement (le procès de Bobigny en 1972 et la loi Veil, en 1975 pour l'appliquer), la femme commence à réclamer ses droits. Ses revendications obtiennent alors un écho favorable dans la société, toutes générations confondues, et l'assignation d'un rôle limitatif selon le sexe devient une restriction à reconsidérer.

4 Pour les Américaines des années 70, il s'agit surtout de Ruth Rendell et de P.D. James. Celles-ci, tout en renouvelant la tradition, conservent cependant une trame classique avec des enquêteurs masculins. Cependant, leurs héros sont bien différents des détectives américains appartenant au roman noir. En effet, l'inspecteur Wexford et le superintendant Adam Dalgliesh mènent une existence exemplaire, emplies de soucis prosaïques et de doutes existentiels qu'Adam Dalgliesh préfère noyer dans la poésie au lieu de le faire dans le whisky.

cette époque que “Les livres féminins ont ouvert une brèche dans l’uniformité de la création littéraire et réflexive, qui s’est révélée phallogocentrique. Les femmes, en accédant à l’écriture, ont obligé le pseudo-universel à avouer sa particularité” (Café Montréal, 1998).

Par ailleurs, ce tournant marque l’évolution du genre au féminin. Alors qu’en France le code réglé de l’énigme policière s’effrite sous le poids du néo-polar et le genre se prétend à partir de cet instant de gauche et dénonciateur, les tendances au féminin sont influencées par les anglaises qui abandonnent les engrenages sociaux ainsi que les possibles corruptions et se penchent sur les relations interpersonnelles. Certaines d’entre elles les situent à une autre époque, comme la très célèbre Ellis Peters⁵ et son moine détective, ou la tout aussi célèbre Anne Perry⁶.

Le succès des écrivaines Anglo-Américaines qui excellent à exploiter les formes de l’intrigue, selon Elizabeth George, ouvre la porte à leurs homologues qui choisissent de les émuler:

Il n’est pas difficile de comprendre pourquoi, tout au long du vingtième siècle, les romancières ont essayé de rallier cette compagnie choisie [d’auteurs de romans d’énigmes qui ont triomphé]: quand une femme réussissait à percer dans un domaine littéraire, d’autres lui emboîtaient immédiatement le pas. Cette fascination pour la littérature policière peut donc s’expliquer facilement : les femmes choisissaient d’écrire des histoires de crime parce que c’était un exercice auquel elles excellaient.

Et le succès remporté par une femme engendre chez une autre le désir de réussir (Elizabeth George, 2002: 13).

À partir des années quatre-vingts, le genre consolidé comme arme sociale éclate ses propres limites au vue de sa diversité. Les femmes —auparavant citées— ayant débuté dans les années 60-70 continuent à publier et affirment leur suprématie alors que de nouveaux noms émergent, telles les américaines Sue Grafton, Elizabeth George, Mary Higgins Clark, Sara Paretsky et Patricia Cornwell.

Ces nouvelles valeurs, qui défendent leur propre bastion familial, ont appris à essuyer les échecs et à assumer les déroutes. Pour la plupart universitaires ou appartenant à la petite bourgeoisie, elles orientent le genre vers la perspective sociale mais se fondent surtout sur l’exploration psychologique que Mary Higgins Clark⁷, une des auteures les plus lues —ou

5 Ellis Peters, née en 1913, est une spécialiste du Moyen Age anglais. Ses intrigues se déroulent au XII siècle, où se meut avec lucidité et de façon subtile Cadfaël, ancien marin ayant vécu d’innombrables aventures —il a participé aux croisades— avant d’entrer à l’abbaye de Shrewsbury comme moine herboriste. Ses romans présentent des intrigues sous fond historique, avec comme ingrédient complémentaire, mais tout aussi savoureux, l’élaboration de recettes médicales d’herboriste et quelques notes romantiques sur l’amour que vivent certains des personnages, petits nobles et gens du peuple. Le succès international des aventures du frère Cadfaël, traduites en vingt langues et adaptées pour une série télévisée, ont permis la restauration de l’abbaye de Shrewsbury, visitée de nos jours par les lecteurs d’Ellis Peters.

6 Anne Perry préfère, quant à elle, décortiquer l’époque victorienne de Londres. Ses personnages sont l’inspecteur Thomas Pitt, de la police londonienne, et sa femme Charlotte, de petite noblesse et aux idées féministes.

7 Ses intrigues tournent autour de femmes apparemment fragiles, mais dotées d’une force intérieure énorme, ce

vendues— de la dernière décennie du XX siècle, approfondira en portant l'angoisse à ses limites. Cependant, à partir de l'américaine Sue Grafton et de la création en 1982 de son héroïne Kinsey Millhone⁸, le polar anglo-américain se modernise.

De cette façon, à partir des années 80, à la documentation exhaustive à laquelle les écrivaines se soumettent avant la rédaction, à la primauté accordée à l'aspect psychologique et sociologique, —sans négliger pour autant l'enquête—, s'ajoute un nouvel apport: les protagonistes sont à présent des femmes et celles-ci font la part belle aussi bien à la sphère publique qu'à celle du privé. Ceci constituait souvent un reproche, surtout dans le cas de la littérature policière.

En effet, la sphère domestique du privé entraîne des considérations sur les faits de l'existence, l'amour, la nourriture, le corps et ses désirs, mais surtout, ses défaillances, pour lesquelles les femmes semblent (encore aujourd'hui) éprouver une certaine prédilection. Or, l'amour entravait l'énigme —déjà selon Chandler, un des créateurs du noir—, et réduisait la portée du roman; le corps et ses défaillances ne pouvaient être perçus, de la sorte, que comme des aspects plutôt mièvres du récit. Pourtant, d'après les théories féministes, les écrivaines en tant que femmes, habituées à vivre la dualité des deux sphères étaient à même de résorber la dichotomie entre sphères et de la transformer en une force.

Si bien elles y parviendront tout au long des années 80⁹ en Europe, avec plus ou moins de bonheur, il faudra attendre les années 90 en France pour que l'émergence des femmes se fasse réellement sentir. Ce sera alors une véritable explosion¹⁰, que traduit la grande quantité de prix obtenus, notamment à partir de 1996¹¹.

Et, précisément, pendant la décennie des années 90, l'intérêt de la critique envers la littérature au féminin redouble¹² lorsqu'elle enregistre la passion avec laquelle les écrivaines

qui leur confère la possibilité de faire face aux menaces. Son deuxième roman *La nuit du renard* en 1980, obtint le Grand Prix de la littérature policière.

- 8 L'humour de Kinsey Millhone, divorcée, libérale et athlétique, en un mot atypique, son courage et sa persévérance, qu'elle moule dans son jeans pour aller directement sur le terrain quêter les indices, consolident l'évolution du polar au féminin, libéré par un langage qui se désire témoignage du réel. Le langage est à l'honneur étant donné que les titres dont elle affuble ses polars suivent les lettres de l'alphabet et termineront lorsqu'elle en aura fait le tour. La série est sur le point de s'achever. Après *W de whiskey* est paru *X* dans l'édition anglaise (*Rayos X* dans celle espagnole).
- 9 Plusieurs écrivaines espagnoles, telles Rosa Montero, Marina Mayoral ou Lourdes Ortiz, s'inscriront dans la mouvance du polar à cette époque, quoiqu'en faisant preuve d'une vision plus sociale que celles des Anglo-Américaines.
- 10 Auteures et lectrices de polar en quelques chiffres. D'après le groupe *Sisters in Crime* fondé par Sara Paretsky en 1986, 40% des auteurs policiers étaient en fait des femmes. En 1995, le pourcentage augmente selon Willetta L. Heising: 960 polars entre 1878 et 1969, 1080 entre 1970 et 1989, et plus de 2400 de 1990 jusqu'à la fin du siècle (L. Heising citée par Fanny Brasleret, 2004).
A cette époque, le lectorat de romans policiers, quant à lui, est pour plus d'un 70% féminin d'après Yves Reuter (1997).
- 11 "Aujourd'hui les femmes ont investi tout le champ de la littérature policière, notamment celui du roman noir jusque-là presque exclusivement masculin. Elles remportent, partout, un grand succès: elles battent des records de vente, raflent les prix littéraires" (Abescat, 1997).
- 12 L'écriture féminine attire, ces derniers temps, le maximum d'attention de la part aussi bien des "spécialistes"

se sont engouffrées dans la brèche uniforme auparavant citée de la création littéraire. Julia Kristeva se demandera dans *Les nouvelles maladies de l'âme* (1993), quels motifs justifient le désir de s'épancher à travers la littérature:

C'est dans l'aspiration à la création artistique et en particulier littéraire que se manifeste maintenant le désir d'affirmation féminine. Pourquoi la littérature ? Est-ce parce que, en face des normes sociales, elle déploie un savoir et parfois la vérité sur un univers refoulé, secret, inconscient? Qu'elle redouble ainsi le contrat social en révélant son non-dit, son inquiétante étrangeté? Que de l'ordre abstrait et frustrant des signes sociaux, des mots de la communication courante, elle fait un jeu, espace de fantaisie et de plaisir? (Kristeva, 1993: 325).

La sémiologue —sait-on si en réponse à ses propres questions ou si alléchée par le jeu des signes et des possibilités psychanalytiques du polar— rédige *Possessions* (1996) et démontre avec ses décollations, qui marquent le début et la fin de son roman, l'emprise du genre sur les nouvelles façons de concevoir la littérature et de sentir les décalages entre le social et le féminin.

Vers la fin du XX siècle, le polar —tous sexes confondus— commence à être étudié dans les cercles académiques, preuve qu'il a acquis ses lettres de noblesse. Quant aux femmes, elles lui sembleraient tout particulièrement acquises, attirées par ses formes mouvantes qui abordent les rivages en deçà du mal et de la douleur.

De fait, le polar, nommé de multiples façons —roman noir, policier ou criminel— et repris dans cet article sous le label “littérature de l'irréparable¹³”, se présente peut-être comme un des genres littéraires les plus libérateurs, d'autant plus qu'il repose, entre autres bienheureuses trouvailles, sur un paradoxe entre un excès (le crime) et un manque (la victime). En effet, comment nommer le crime? Comment représenter l'absence?

Le langage du polar s'inscrit dans la volonté de tout art qui est celui de voiler et dévoiler “la tradition” (Julia Kristeva, 1996: 190), et ici, de voiler et dévoiler les constructions mensongères, les élaborations romanesques et vitales des personnages fictifs aussi bien que les enjeux idéologiques et esthétiques. De plus, le dévoilement, c'est-à-dire dans le genre policier, la façon de faire tomber les masques des suspects ou de l'infamie, et de nous “introduire dans le domaine de l'inavouable” d'après Yves Le Pellec (1989: 139) —autrement dit, ce qui a été auparavant voilé— nous séduit surtout parce que “dans la vie nous sommes toujours en focalisation externe. Nous ne percevons des autres que leurs images. Leur surface et les visages de l'intimité restent un mystère” (Le Pellec, *op.cit.*: 139).

Cependant, cette volonté de mettre à nu et de dévoiler va plus loin puisqu'elle procure, selon Jocelyn Maixent (1998: 44), non seulement “une mise en éveil du lecteur” —obligé

que des médias (Kristeva, 1993: 325).

13 La littérature de l'irréparable: le terme a été introduit et expliqué dans le numéro 7 de la revue de Cédille: “La literatura de lo irrepairable y su ideología”. 174-190. < <http://webpages.ull.es/users/cedille>>

à décrypter les divers niveaux de lecture convoqués—, mais elle transforme encore la littérature de l'irréparable en un genre de la modernité tout autant qu'en métaphore "des questionnements du roman sur lui-même et sur ses missions par rapport à la réalité" (Maixent, 1998: 44). Ainsi, la lecture en éveil s'accompagne doublement dans les écrits au féminin d'une écriture en éveil, car il leur faut non seulement travailler sur les non-dits et les interdits mais aussi éviter les écueils du langage traditionnel.

Littérature du voilement et du dévoilement, métaphore qui questionne le roman et la réalité, genre de la représentation de l'absence et du mal, le polar permet d'éviter les craintes des lecteurs "éveillés" et de s'interroger sur le sens de l'écriture. Il s'érige de la sorte en une plateforme idéale pour quelques auteures représentatives de la fin du XX siècle¹⁴ en France dont Fred Vargas¹⁵ ou Brigitte Aubert¹⁶ pour n'en citer que deux. Ces romancières d'exception s'adonnent, il est vrai, de bien différentes façons au genre policier, ingrédient extra pour susciter l'envie de les étudier.

En effet, Fred Vargas —auteur sans "e", précise-t-elle (Martí, 2008: 6)— inaugure un genre presque à part, qu'elle nomme le "rompol", sorte de roman jeu de l'énigme où naviguent des intrigues surnaturelles que résolve une série de personnages récurrents, tout aussi bigarrés, surprenants et attachants les uns que les autres. Tandis que Brigitte Aubert préfère la tendance du suspense où la focalisation, centrée sur le point de vue de la victime convertie en narratrice, oblige à changer de personnage principal roman à roman. Voilà les grands frissons assurés aux lecteurs attentifs aux péripéties de ce "je" poursuivi, et balancés entre la crainte et le plaisir.

Elles concèdent cependant toutes les deux une importance majeure au langage qu'elles cajolent, tordent et retordent pour notre plus grand plaisir. Le langage, ses non-dits ainsi que ses silences, leur sert à traduire l'aliénation et l'incompréhension entre personnages dont les relations se déroulent en donnant, d'après Brigitte Aubert dans *L'éloge de la phobie*¹⁷, "l'impression de suivre un film en chinois non sous-titré" (Aubert, 2000: 261).

14 Cet article présente *grosso modo* l'évolution du genre de 1970 à la fin du siècle et, par soucis de cohérence temporaire, a choisi quelques romans de Fred Vargas et Brigitte Aubert parus depuis fin 90 jusqu'en 2000.

15 Fred, diminutif de Frédérique, est née en 1957 à Paris. Sa sœur jumelle, Jo, qui se lance dans sa carrière de peintre, prend un pseudonyme et choisit Vargas en hommage à Ava Gardner, qu'elles adoraient toutes deux, et à son personnage de Maria Vargas dans *La Comtesse aux pieds nus*, le film de Joseph L. Mankiewicz (1954). Pseudonyme que reprend Fred. En 1986, paraît son premier roman: *Les jeux de l'amour et de la mort*, Prix du roman policier au festival de Cognac. Et c'est à partir de 1992, où elle publie chez celle qui deviendra son editrice attitrée, Viviane Hamy, que surgit l'excellent roman *L'homme aux cercles bleus*, Prix du Polar de la ville de Saint-Nazaire.

16 Brigitte Aubert. Productrice de courts métrages, elle s'essaie au polar depuis 1990. Elle se verra couronner en 1996 par plusieurs prix littéraires : le Grand Prix de littérature policière et le Prix *Michel Lebrun*, discernés pour la première fois à une femme.

17 Dans *L'éloge de la phobie*, les passagers du Nordyss, embarqués pour une croisière dans les Fjords, commencent à mourir, victimes d'un tueur mystérieux. Thomas et Jeanne, conscients du danger, décident d'enquêter. L'affaire est plus difficile qu'il n'y paraît: tous les personnages sont des phobiques. Thomas est en plus sur la piste de Marilyn Monroe, Jeanne, sa nouvelle compagne détective, une charmante petite mémé de plus de quatre-vingts ans. L'entreprise est ardue, mais le rire assuré.

Il s'agit alors, non seulement de déchiffrer les intrigues —fait du polar traditionnel—, mais encore les rapports tout aussi énigmatiques qu'établissent les personnages. Les auteures s'acharnent en conséquent sur les indices et les "petits riens" dans le but de créer des brèches dans ce langage figé depuis la logique aristotélique, selon les théories féministes¹⁸.

Le personnage phobique de Brigitte Aubert (auquel elle recourt pour exprimer ses pensées les plus dérangeantes) avoue d'ailleurs son impuissance face à un langage qui, en tant que femme, ne lui appartient pas:

A cet instant, il ressemble à une vilaine vipère que j'écraserais volontiers sous mon talon. C'est idiot, je n'ai rien contre les vipères. Mais je suis bien obligée d'employer les expressions toutes faites par les autres pour exprimer mes pensées (Aubert, 2000: 157).

À vrai dire, leurs êtres de papier reconnaissent le pouvoir de la parole. L'ancien policier Vandoosler, oncle de Marc, compare dans *Debout les morts* (2000b) les mots à une arme puissante: "la force d'un flic réside dans le long monologue qui écrase comme une masse ou dans la réplique à la volée qui tue comme un casse-tête" (Vargas, 2000b: 132). De plus, l'importance des mots transforme les personnages en guetteurs sur le qui-vive: "les gens comme nous sont en état de survigilance. Nous sommes des gardiens. Des guetteurs [...] des forces du mal..." (Aubert, 2000: 143).

Et il nous convient d'être sur nos gardes, car le langage est puissant et peut détruire sciemment, d'où l'impossibilité pour Thomas, personnage de Brigitte Aubert, à donner un nom à sa phobie. C'est pourquoi il la cerne au travers de déterminants, de pronoms, de lettres éparses "m...la chose, lui, il..." semé tout au long des pages du roman, pour ne pas avoir à nommer le miroir, car, tant que celui-ci n'est pas "dit", il n'est pas sommé de se montrer.

Le mot exprime une telle puissance, qu'il parvient à détruire involontairement, comme nous le rappelle avec cynisme Jeanne: "Ce n'est pas très gentil. Ok, mais la vulgarité, ça n'a jamais tué personne. La politesse, c'est mortel. La preuve: les femmes et les enfants d'abord!" (Aubert, 2000: 13).

Parfois, il existe un trop plein, une pléthore discursive en apparence peu consistante où les mots se bousculent et s'échappent:

18 D'après Isabelle Baudron (1998), notre pensée a longtemps été régie par les postulats aristotéliques. "La logique aristotélique, appelée également logique par opposition, est le fondement de la conception dualiste qui a structuré les langages, les modes de pensée, et les comportements en Occident de l'antiquité à nos jours".

Ce dualisme —qui oppose le vrai au faux, le bien au mal, et qui considère le masculin supérieur et le féminin inférieur— a été refuté au début du XX par la sémantique générale —ou logique non-aristotélienne— qu'impulsa Alfred Korzybski. Maintenant, la notion de l'être humain devient "un tout dans son milieu qui le pénètre et auquel il réagit" (Baudron, 1998).

Les théories féministes s'inspirent des nouvelles cartes sur les êtres et le monde qui conçoivent l'être humain comme un tout dynamique, en constante évolution, et elles l'appliquent aussi sur le plan du langage. Ainsi, elles rejettent les divisions figées des genres grammaticaux, la suprématie du masculin pluriel, etc... De plus, le langage étant auto-réflexif, selon cette sémantique générale, les réflexions féminines devraient être à même de le percer, de le transformer et, par là-même, le faire évoluer.

Voilà, je lui ai dit. Impossible de me taire, de toute façon. C'est comme si ma bouche voulait parler toute seule. C'est peut-être ce truc dans mon cerveau [...] Ma bouche vient encore de parler toute seule. J'essaye de la refermer, mais trop tard ! (Aubert, *ibid.*: 141-142).

Ce serait le discours de Jeanne qui, émulant la folie d'Érasme lorsque celle-ci atteignait de sa verve folle les grands de son siècle et les tares de sa société¹⁹, se permet d'innombrables licences dénonciatrices à travers un "Je" (Je-Anne) provocateur et mortel. Ce discours phobique, qui reproduit une suite de mots sans sens à une vitesse vertigineuse: "4/8/62/ toucher /du /bois/ main/ aux/ cheveux/ claquer/ les/ doigts/ secouer/ la/ tête 6/3/ 11/ 22 [...] 4/8/6/2 /bouche /bée/ clac/ clac/ clac/ refermée/ 6/3/11/22", et ce, le roman durant, est défini par Julia Kristeva comme le discours d'une égarée, sorte de "ruminant obsessionnel qui n'arrête pas de construire des signes pour mieux se protéger" (Kristeva, 1980: 16).

Or, rien, pas même l'inconsistance, le fidèle lecteur de polar le sait bien, ne peut être neutre. En effet, si la conception du monde est perçue "comme une myriade de messages à toutes fins utiles"²⁰ (Watzlawick, 1978: 13), les signes deviennent particulièrement importants dans le polar traditionnel qui bannit les déclarations stériles. Dans le cas de Brigitte Aubert et Fred Vargas, le discours —même celui en apparence peu concluant— savoure sa propre rhétorique, inscrit sa présence dans une cohérence interne non dénuée d'humour, surtout dans le cas de Brigitte Aubert dont la tournure désinvolte, et parfois irrévérencieuse, enchaîne les pensées aux maillons d'une syntaxe bousculée. Car, pourrait-on se demander, comment transcrire l'absence, le vide procuré par le meurtre si ce n'est à travers le bouleversement de la forme?

Le silence, l'absence, sont parfois traduits avec des phrases courtes et sèches où les termes sont précis et d'où s'éliminent les périphrases, les métonymies, les symboles ou les allusions:

Grincement des poulies, des chaînes, des cordages dans le vent froid qui s'est levé. Le Zodiac s'immobilise, suspendu, puis se pose doucement sur le support prévu. Les gens se haussent pour mieux voir. Je pose la main sur l'avant-bras de Thomas. Il frémit. Deux marins empoignent le corps et le descendent. Une femme pousse un petit cri. Des hommes d'équipage, renfrognés, font reculer les passagers, aboient des ordres (Aubert, 2000: 185).

Le grincement et le vent froid préviennent de l'imminence d'une rupture, le petit cri dévoile une infamie: un corps que l'on soulève entre renfrognements et aboiements, bruits

19 *L'éloge de la phobie* rend hommage à celui de la folie d'Érasme, paru au XVI siècle, à travers plusieurs références. Notamment celle de Thomas More —auteur d'*Utopie*—, chez qui Érasme écrit l'éloge lors d'un séjour.

20 C'est l'auteur qui souligne.

suggestifs pour témoigner de l'urgence de décrire l'inénarrable, tel le corps qui ne peut retenir ce spasme, tel le mot qui, ne pouvant se trouver, se transforme en onomatopée.

Or, qu'ils soient repris sous forme d'onomatopée ou qu'ils débordent et engloutissent les personnages, les mots créent un espace de jeu et d'inquiétude que nos auteurs manient en virtuoses. Cet espace dynamique qu'est le texte policier, où s'agitent rumeurs de vie et de mort et où s'exposent de façon plus évidente l'injustice et la violence faite aux victimes, se transforme en l'instrument idéal pour lacérer le silence dans lequel sont confinées les victimes.

Brigitte Aubert, qui confessait à Catherine Argand (1997) mettre en scène "des hallucinations plutôt que des idées ou des expériences", choisit une personne "égarée" — selon la définition de Julia Kristeva exposée auparavant—, c'est-à-dire phobique, afin d'émettre des opinions biscornues et, en apparence, sans aucun sens, mais aussi des vérités que peu de personnages n'osent admettre. D'un ton détaché et avec un cynisme décapant, la phobie juge d'un clin d'œil, surprend par sa perspective du monde, qu'elle étale sans pudeur. Le silence est rompu de la sorte par un personnage hors du commun, qui, croyant en sa lucidité, balaie de son vide hallucinatoire le sens des mots et de ses obsessions, parvenant à s'inscrire dans une nouvelle vision du monde où le silence, voire la mort, ne peut pénétrer:

—Thomas, êtes-vous un patient du Docteur Hill?

—J'ai eu l'occasion de le rencontrer, il y a quelques années. Je souffrais de névrose phobique.

—Et vous êtes guéri? —Ça m'est sorti. Tellement difficile d'imaginer qu'on puisse guérir d'être lucide.

—Je vais mieux. J'ai compris que dans une grande mesure, tout se passait dans ma tête.

Mais oui! Justement! C'est dans la tête qu'ils s'implantent! Crac, et vous voilà avec un minuscule docteur Hill qui gambade à travers vos synapses. Qui tire un nerf, creuse une cellule, suçote un peu de liquide rachidien (Aubert, 2000: 142-143).

La phobie recourt à un bavardage incessant pour empêcher les docteurs de suçoter les neurones et le liquide du cerveau. Ce repli qu'elle effectue sur son propre discours, et dont elle s'alimente, chasse les possibles discours moralisateurs qui essaient de l'envahir. Le sujet phobique défraie la conversation, c'est pourquoi le silence ne peut l'atteindre, c'est pourquoi encore sa lucidité et ses répétitions bouleversent le roman, car elles dérogent aux normes du langage.

Dans le cas de Fred Vargas, le silence est lui aussi senti comme un vide lacérant qui "prend plus d'espace que n'importe quel plein" (Vargas, 2000b: 127). Pour l'auteure, le silence devient présence et toute chose concrète et silencieuse est susceptible de représenter un danger car, échappant à l'emprise des êtres humains, elle les défie. Voilà pourquoi ses personnages ont peur des choses, comme Charles de *L'homme aux cercles bleus* (1992)

qui, aveugle, les ressent moqueuses, insensibles à sa détresse. D'après lui, les choses sont vivantes et se dérobent:

Les choses tirent profit de ma faiblesse. Je déteste les choses. Elles se cachent, glissent entre le matelas et le sommier, remplissent la poubelle, s'introduisent entre les lattes du parquet. J'en ai marre, je crois que je vais supprimer les choses (Vargas, *op.cit.*: 48).

Ce silence, voire ce vide, anéantit. En conséquence, il faut le rompre à tout prix, même si le mot perd sa signification première, même si le résultat devient une réplique sans suite:

- Si le morceau 1 est foutu [...], ça produit des dégâts. Ce qui s'est passé, c'est qu'au bistrot il y avait des lentilles au menu [...]
- Et dimanche?
- Dimanche c'est le morceau 3. [...] Si vous y ajoutez des lentilles, il ne vous reste qu'à mourir.
- Où en étions-nous? demanda Adamsberg.
- Nous n'étions nul part (Vargas, *ibid.*: 33-34).

Alors que la logique du roman policier réclame une signification précise aux mots, le discours du “rompol” de Fred Vargas cesse soudain de désigner le concret, devenu futile et menaçant, pour se prendre en tant que sujet de sa propre récréation et témoigner de la vie. De cette façon, la parole chez Fred Vargas n'est plus seulement délatrice —objectif primordial du polar—, elle permet aux personnages de se sentir exister. La parole acquiert de la sorte un pouvoir supérieur et s'enroule autour d'un mysticisme quasiment religieux (on est loin ici des répétitions de la phobie railleuse et insolente). C'est pourquoi un personnage comme Joss le Breton les déclame avec une lente cadence, perché sur son autel improvisé dans *Pars vite et reviens tard*²¹ (2001).

Véritables bijoux enchâssés dans le chaton d'une phrase convertie en bague, les mots coulent dans les romans de Fred Vargas, à la manière d'une rivière, et Pi les offre à ceux qui lui font l'aumône dans *Coule la Seine* (2004) à travers le don précieux de leur nom qu'il écrit sur un mur de Paris. La sensation de suivre les méandres d'un fleuve avec les mots est renforcée dans *Un peu plus loin sur la droite*²² (2000: 208) par Marc qui “aimait les détours, les nuances, les détails, les impressions fugitives, les dentelles des mots”. Cet écoulement que l'on perçoit à la lecture répond au style chaque fois plus épuré et profondément musical

21 Dans *Pars vite et reviens tard* (2001), Joss le Guern, ancien marinier, commence à recevoir des lettres dans sa boîte aux lettres qu'il récite à haute voix, en pleine rue, trois fois par jour. Un jour, un message annonce la proximité d'une vague de morts étranges.

22 *Un peu plus loin sur la droite* (2000): alors qu'il surveille l'appartement d'un député, place de la Contrescarpe, Louis avise, sur la grille d'un arbre, un os dans des excréments canins. Il s'agit d'un os humain qui le conduit à Port-Nicolas, en Bretagne, où habite le chien l'ayant ingurgité, un pit-bull plutôt vilain. Le cadavre est celui d'une vieille femme, Marie. Aidé par Marc, le spécialiste du Moyen-Age et Mathias (préhistoire), l'enquête démarre entre considérations philosophiques et digressions sur la condition humaine et l'Histoire.

de Fred Vargas, qui exprimait ses doutes entre l'accordéon et l'écriture dans ses premiers entretiens et reconnaissait, finalement, que "c'est le son qui fait l'histoire" (*Le Télégramme*, 2016).

Grâce au rythme, ses récits se transforment en "ruban à mouche" et attrapent ses lecteurs, comme l'un de ses enquêteurs, Louis Kehlweiler, sur lequel les informations viennent se coller: "Plus on s'approchait de Louis, plus ça bousculait. L'index qu'il vous posait doucement sur le bras pour vous poser une question, ça tirait les paroles tout seul" (Vargas, 2000: 48). Cet index doux effleure le lecteur, séduit par le grain du mot, par la texture sensuelle du texte. Fred Vargas imprègne de même les noms de ses personnages d'une touche poétique, de Marc *vent en douceur* (Vandooser), à Louis *le veilleur*, (Kehlweiler), et choisit délibérément les références contenues dans tout nom propre. Voilà Joss le Breton de *Pars vite et reviens tard* (2001) qui, régurgité comme Jonas par la baleine, se transforme de par le métier qu'il s'est imposé: celui de réciter à haute voix les messages que les gens du quartier lancent à travers lui. Voilà l'homme grandi par les voix qu'il charrie, tout comme le commissaire Adamsberg, premier homme pétri²³ par Dieu qui a dû choisir entre la vie et la sagesse de son créateur.

Cet index qui effleure, ces mots qui frôlent, ces textes qui attirent, ces énigmes qui absorbent par leur intensité et l'intelligence de leur créatrice, autant de signes pour instaurer un jeu avec le texte où le lecteur s'aventure avec plaisir, bercé à son tour par ces rumeurs persistantes qui écartent doucement mais fermement le silence.

Pour Fred Vargas, archéozoologue de profession, les mots représentent par ailleurs la trace qui perdure de son univers fictif —et le découvre—. Mathias, son historien des premières périodes de l'Histoire humaine, toujours à l'écoute des autres et de leur silence "entend encore les aurochs qui défilaient devant la grotte de Lascaux" (Vargas, 2000: 211). Son écoute se transforme en un art imposant "le respect pour les appréciations silencieuses" (Vargas, 2000: 48), et lui octroie un pouvoir sur les autres: "Mathias est un cas spécial. Il ne dit pratiquement rien. Et puis, il dit "parle", et les gens parlent. Je l'ai vu à l'œuvre, c'est pas des blagues. Et il n'y a pas de truc, je me suis informé" (Vargas, 2000: 84).

Les mots sont tout-puissant, surtout les petits et apparemment insignifiants car "Les grands mots n'expliquent pas tout. Les grands mots sont souvent sous-tendus par de petits comptes personnels en souffrance, parfois justes, parfois sordides" (Vargas, 2000: 57). L'éloge des petits mots, conçus en tant que libération du langage, répond au besoin préconisé par Julia Kristeva (1996: 227) de "faire passer le parler dans l'écrit" c'est-à-dire de subordonner "la dominante logique ou grammaticale du langage écrit à l'engagement thématique et idéologique".

De cette façon, la volonté de vaincre l'échec représenté par le silence s'effectuerait

23 Adam signifie terre labourée en hébreu (Adam ah).

au travers d'un emploi indiscriminé du langage, que celui-ci soit soutenu ou populaire, et élèverait le bavardage au rang d'art à part entière, selon les dires de Kristeva.

En effet, véritable instigateur des relations sociales, le bavardage est le produit d'un excès langagier autour d'un "je", c'est-à-dire une conscience qui flue et inaugure un monde aux dires de Barthes. À travers ce bavardage, les "je" impliqués dans la conversation se donnent la parole et inaugurent différents mondes mis sur pied d'égalité. Il en ressortirait une spécificité féminine du langage dans les textes, positivement connotée, au point que lorsqu'un homme le soutient, le bavardage se resserre, ferme ses rangs et perd ses caractéristiques:

—Tu bavardes trop pour un homme [...] Je t'expliquerai un jour comment ne pas te mettre en charpie dans le bavardage. Tu abuses.
[...] Marthe le regardait en souriant et Marc resta muet. Il avait chaud, il avait trop parlé. Au premier janvier, il prendrait des résolutions (Vargas, 2000: 108-109).

Porteur d'une découverte, le bavardage trahit celui qui s'y inscrit sans en connaître ou reconnaître les signes du partage féminin et devient indice et signal de suspicion dans *L'homme aux cercles bleus* (1992) En effet, ici Fred Vargas reprend la considération de Todorov "parler de soi-même signifie ne plus être soi-même" (Todorov, 1968: 108) et l'applique à l'un de ses personnages. Il s'agit d'une femme étrange, au flux nerveux et énervant de paroles prononcées sur un ton strident. Une femme au "je" qui s'offre généreusement pour mystifier son interlocuteur, mais dont les grésillements ne parviennent qu'à la seule personne véritablement à l'écoute, Charles, privé du sens de la vue, mais radar à l'écoute des sons, des bruits, des intonations diverses qui se terrent dans tous les discours:

Charles n'aurait jamais imaginé que cette voix appartienne à une femme aussi ingénue telle que Mathilde lui avait décrit Clémence.
[...] Certes, ses affirmations étaient stupides, mais il y avait, derrière celles-ci, des sonorités, des intonations, une certaine sagesse secrète, enfermée, mais qui laissaient poindre leur haleine, comme un lion dans un cirque de village.
[...] Et ce rugissement, un peu inquiétant parce que caché, Charles, le grand maître des bruits et des sons, le percevait avec netteté (Vargas, 1992: 60).

Clémence produit des sons sans fin, raconte des histoires sans queue ni tête, marmonne sans cesse, remâche un discours continuellement repris, répond à toutes les petites annonces d'amour qui paraissent dans tous les journaux, et parle tant et si bien, qu'elle dévoile à Charles son identité réelle. Il s'agit en fait d'un homme ayant assassiné une femme pour usurper sa personnalité. En effet, spécialiste de l'époque byzantine, il jouit d'une réputation mondiale qui revient de droit à sa femme, véritable auteure de ses ouvrages, et qu'il a assassinée pour avoir essayé de fuir son emprise et cet esclavage littéraire.

Tandis que les femmes se demandent constamment "comment parler avec intelligence

et avec sagesse”, (Vargas, *op.cit.*: 34) et élaborent des discours où perce une pensée chaotique mais riche, celui de l’homme Clémence qui essaie d’imiter le débit incessant d’une conversation insoucieuse de femme frôle l’invraisemblable. Emporté par son propre torrent, il oublie que cet échange de conversation banale s’insère dans un langage qui se proclame du réel et répond à des codes se renouvelant à chaque dialogue, à chaque monde, à chaque “je” qui s’inaugure. L’homme-femme Clémence n’instaure rien de personnel, lance au contraire des affirmations sulfureuses pour créer un rideau d’ombres mais il confesse son trouble à travers ce “je” qui, empêtré par l’émoi de se raconter en faux, suspend l’action et la raison d’être du bavardage.

De ce fait, dans le dialogue du roman policier traditionnel, la récréation de la vie perd de sa force au profit d’une tension mise en place par le soupçon et, dans le remue-ménage que provoquent les faux-semblants, chacun(e) —que ce soit confortablement installé(e) chez soi ou en tant que personnage de fiction—, s’évertue à déceler toute fausse note susceptible de livrer la vérité.

En revanche, chez Fred Vargas, les dialogues invitent à participer aux fragments de vie qui se racontent et cette apparente proximité complice procure des leurres de communication subtils, non seulement entre personnages mais aussi avec la personne —cette fois— qui lit.

Ces leurres s’établissent paradoxalement au travers d’une symbolisation récurrente dans le polar, exploitée en tant que désordre qui libère le langage de ses contraintes, c’est-à-dire, le langage populaire et son représentant le plus polymorphe: l’argot²⁴.

Brigitte Aubert et Fred Vargas exploitent avec bonheur l’argot, écartelé entre deux valeurs opposées et communément accordées. C’est-à-dire, d’une part, la reconnaissance de force —et donc de rupture— envers l’interlocuteur et, d’une autre part, la liaison, —donc complicité— avec le lecteur ou la lectrice. Pour Jean-Paul Colin, l’argot du roman policier trahit un désir d’approximation:

Les signes concrets de l’argot, dans sa spécificité codique, sont tout le contraire d’une langue de bois [...] Mais pas l’argot entendu comme facteur de distinction cryptique... Mais comme la pratique factice et plaquée d’un auteur qui tisse la trame la plus simple d’un langage branché entre le roman policier et l’attente du lecteur (Colin, 1989: 60).

Au premier abord, leur usage de l’argot pourrait répondre à un besoin d’approximation car les dialogues créés procurent une sensation très accusée de réalisme. Pris sur le vif de leur quotidien, les personnages donnent libre cours à leurs pensées et leur syntaxe reproduit le langage populaire des faubourgs parisiens. Cependant, la plupart des expressions argotiques constellant ces dialogues semblent marquer une distance entre interlocuteurs et leurs “j’ m’en

24 L’argot comme nous le signalons est fréquemment utilisé dans le polar. Or, selon Denise François (1975) “ Le degré de pureté dans l’exploitation de l’argot et la plus ou moins grande discrétion de l’auteur ne sont pas spécifiques de la littérature policière”.

fous”, “tire-toi”, “casse-toi”, “j’en ai marre, j’m barre” etc... indiquent plutôt une séparation, de l’indifférence de la première expression à la fuite de la dernière.

L’argot symbolise de cette façon les décalages entre désirs et attentes réelles des personnages, et provoque une fissure communicative, désaxe l’interlocuteur, et isole celui qui l’emploie:

L’argot moyen radical de séparation, de rejet... il produit un flou, voire une coupure sémantique à l’intérieur des énoncés qu’il ponctue et rythme, mais surtout il approche ce vide du sens (Kristeva, 1980: 227).

Le rejet de l’autre —qui inclut celui du lecteur— obtenu avec l’argot est renforcé dans le cas de Brigitte Aubert par l’utilisation du vouvoiement. Alors que la phobie se demande “comment un être doué d’un minimum de conscience pourrait-il être paisible?” (Aubert, 2000: 12), elle oblige par conséquent le discours à assumer les traits de la disjonction et dresse des barrières infranchissables. Le “vous” du datif éthique, comme nomment Dominique Maingueneau et Vincent Salvador (1995) ce “vous” qui prend ses distances et représente le lecteur, est secoué par une verve irrévérencieuse et argotique qui prétend “emboucaner” ce vous et “l’emmerder” aux dires de la phobique.

Or, ces coupures et distances ne sont pas toujours dédaigneuses, elles ne répondent pas vraiment à ces images de la haine dont parlait Céline, elles sembleraient plutôt trahir une certaine fragilité de la part de celui qui emploie l’argot —ou se cache derrière—.

Les personnages de Brigitte Aubert répondent à cette fragilité. Dans *Les 4 fils du Dr. March* (1992), le “je” narrateur (Jeanie) entre dans une situation de départ affolante, à partir de la découverte du journal d’un assassin. Jeanie-je vois se refermer lentement le cercle, et alors que le récit devrait déboucher sur la découverte du coupable par ce “je” bien naïf, et donc détruire la circularité, le cercle devient en fait un piège qui détruit ce “je”, dernière victime du criminel, et l’enquête termine en marge du texte. Si la narratrice des *4 fils du Dr. March* ne parvient pas à résoudre le crime à cause des préjugés qui la poussent au silence (Jeanie est alcoolique et en liberté préventive), la *Mort des bois* (1996) met en scène une narratrice, Elise, prisonnière cette fois de son propre corps. Muette, aveugle et tétraplégique à la suite d’un attentat, Élise se doit de découvrir un criminel. Cependant, sa version des faits provient du seul sens qui lui reste: l’ouïe. Angoisse et horreur car Élise sent l’emprise du mal se refermer sur elle, et les lecteurs de souffrir, car la voix de la narratrice est la seule à être émise, et comment ne pas douter de ce qu’elle entend et de son interprétation?

Finalement, *L’éloge de la phobie* (2000) reprend le point de vue de personnages limités eux-aussi mais cette fois par des problèmes psychologiques, car ce sont des phobiques. A la limite du réel, aliénés et sujets aux hallucinations, les caractéristiques des personnages de Brigitte Aubert sont portées au paroxysme²⁵, depuis les états schizoïdes et phobiques

25 On imagine donc sans peine l’intérêt de ces romans où les narrateurs se doivent de lutter contre les éléments

de *L'éloge de la phobie*, les incohérences schizo-phrènes de l'alcoolisme des *Quatre fils du docteur March*, à la claustrophobie impuissante que ressent le personnage d'Elise dans *La mort des bois*.

Au contraire, la fragilité des personnages de Fred Vargas est perçue dans un univers d'intrigues brumeuses et subtiles. Insolites et tristes, ses historiens et enquêteurs consolident le polar roué, mais pourtant poétique de leur auteure.

Dans les deux cas, la fragilité des personnages acquiert un relief émouvant et se voit renforcée par cet excès langagier que Colin (1989: 59) qualifie "d'obsession verbale inadéquate, à la fois fragile et résistante". Cette obsession verbale dont témoigne la plupart des personnages de Brigitte Aubert et de Fred Vargas recouvre les dialogues et traduit un engouement pour l'oralité et la fusion de niveaux langagiers.

Chez Fred Vargas, il existe, par exemple, un enchaînement constant entre l'élocution savante de ses historiens et de ses détectives et le langage populaire, les dictons, les refrains et les maximes. D'après Marthe, l'ancienne prostituée amie de Louis Kehlweiler, on peut abuser de ces dernières car "les bonnes formules c'est inusable" (Vargas, 2000: 9).

De plus, dans le cas de Fred Vargas, l'obsession verbale ne manque ni de musicalité ni des traits philosophiques, telle une des phrases de Marthe "Il n'y a pas d'exemple qu'on ait jeté du poulet froid", et dont Louis "qui avait une bonne collection de phrases de Marthe, s'en était souvent servi" (Vargas, *op.cit.*:48), tout comme l'écrivaine d'ailleurs qui confessait avoir écrit *Plus loin sur la droite* en partant de cette phrase. Fred Vargas avouait encore, quelques années plus tard, dans un reportage paru à la section de *Babelia* (Martí, 2008: 10), que c'est justement à travers le langage que les idées apparaissent, et que celui

-ci lui dévoile le roman au fur et à mesure qu'elle le rédige.

Brigitte Aubert et Fred Vargas délient leurs messages à travers un travail scriptural méticuleux, riche en détails. Ceux-ci, à l'occasion, situent le lecteur de l'autre côté de leur miroir, le prenant à témoin, l'obligeant à s'insurger avec elles ou le déposédant, le laissant seul et sans défense, lors des ruptures langagières qu'elles mettent en place, car "le meilleur miroir, dit un proverbe japonais, ne reflète pas toujours l'autre côté des choses" (Aubert, 2000: 3). Leur écriture, engagée dans cette sémantique générale qui rejette les notions aristotéliques, dépasse alors largement les enjeux du polar et s'éloigne de toute tendance linéaire et figé du langage. Le recours même à l'argot transforme celui-ci qui devient alors "heurte, défi à la peur des mots et, par-delà les mots, défi aux tabous" (François, 1975).

Souvent traversée de poésie dans les romans de Fred Vargas ou étincelante d'ironie dans ceux de Brigitte Aubert, leur écriture devient un atout attrayant pour les amants du polar,

hostiles et les embûches semées par l'auteure, leurs propres limitations physiques ou psychiques ainsi qu'avec les impositions du langage. Notamment, s'informer et se protéger quand on ne peut ni voir ni parler —*La mort des bois*—, ou quand on reçoit des menaces à travers un journal personnel que l'on ne peut transmettre —*Les quatre fils du docteur March*— ou quand tout ce que l'on comprend et l'on dit est sujet à caution —*L'éloge de la phobie*—.

les amants de la littérature, invités à reconnaître la richesse du polar —littérature considérée à la confluence d'une littérature sommaire et populaire, où le mot n'est porteur que d'un sens, tout au plus d'une ambiguïté—, mais aussi le plaisir que procure la parole.

Références bibliographiques

- ABESCAT, Michel. 1997. "Depuis le commencement, le polar s'écrit aussi au féminin" in dans *Le Monde*, article du 11 juillet 1997, [consulté le 13.09.2017] < http://www.lemonde.fr/archives/article/1997/07/11/depuis-le-commencement-le-polar-s-ecrit-aussi-au-feminin_3786731_1819218.html?xtmc=michel_abescat&xtr=119>
- ARIÈS, Philippe & DUBY, Georges. 1994. "Fronteras y espacio de lo privado" in *Historia de la Vida Privada*, 97-147.
- ARGAND, Catherine. 1997. "Brigitte Aubert ou les délices de l'affabulation" in *Lire*, mars 1997, [consulté le 30.05.2017] <http://www.lire.fr/Portrait/253_004538J.asp>
- AUBERT, Brigitte. 1992. *Les quatre fils du docteur March*. Paris, Ed. du Seuil.
- AUBERT, Brigitte. 1996. *Mort des bois*. Paris, Ed. du Seuil.
- AUBERT, Brigitte. 2000. *L'éloge de la phobie*. Paris, Ed. du Seuil.
- BAUDRON, Isabelle, 1998. "Trois visions de l'Homme et du monde" (Aristote, Descartes, Korzybski), [consulté le 10.08.2017] < http://www.hommes-et-faits.com/philosophie/isb_aristo.htm>
- BRASLERET, Fanny. 2004. "La littérature policière au féminin" in *Les polarophiles tranquilles*, novembre 2004, [consulté le 30.05.2017] < http://polarophile.free.fr/bulletin/04_fr.pdf>
- CAFÉ MONTRÉAL. 1998. "Écriture de femmes" [consulté le 30.05.2017] <<http://www.cafe.umontreal.ca/genres/n-femini.html>>
- COLIN, Jean-Paul. 1989. "Le truang de papier et sa langue de bois (réflexions sur l'idiolecte du personnage criminel)" in *Le Roman Policier et ses personnages*. Saint-Denis, PUV, 53-63.
- FRANÇOIS, Denise, 1975. "La littérature en argot et l'argot dans la littérature". In: *Communication et langages*, n°27, 1975, 5-27. doi: 10.3406/colan.1975.4224 [consulté le 30-05-2017] < http://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1975_num_27_1_4224>.
- GEORGE, Elizabeth. 2002. *Les reines du crime*. Ed. Presses de la Cité.
- KRISTEVA, Julia. 1980. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris, Ed. Du Seuil,
- KRISTEVA, Julia. 1993. *Les nouvelles maladies de l'âme*. Paris, Ed. Fayard.
- KRISTEVA, Julia. 1996. *Possession*. Paris. (Livre de poche, 2001)
- LE PELLEC, Yves. 1989. "Private Eye/Private I: le privé, le secret et l'intime dans le roman noir classique" in *Le Roman Policier et ses personnages* textes réunis par Reuter Yves. Saint-Denis, PUV, 139-14.
- LE TÉLÉGRAMME [consulté le 30.05.2017] <<http://www.letelegramme.fr/france/fred-vargas-l-art-du-polar-22-05-2016-11076912.php#RJEb5xmjoBgxdgVJ.99>>
- LES DAMES DU POLAR [consulté le 30.05.2017] <<http://www.mauvaisgenres.com/dpbmm.htm>>
- LÓPEZ, Marina. 2017. "La literatura de lo irreparable y su ideología". *Çédille* n°7, 174-190 [consulté le 28-06-2017] < <http://webpages.ull.es/users/cedille>>.
- MAINGUENEAU, Dominique & VICENT SALVADOR. 1995. *Elements de lingüística per al dicurs literari*. Ed. Tàndem.
- MARTÍ, Octavi. 2008: "Invierno negro. Fred Vargas revoluciona la novela negra", in *Babelia. El País*. 02.02.08, 6-10
- MAIXENT, Jocelyn. 1998. "Portrait d'un lecteur-enquêteur: Diderot et Kundera" in *Formes policières du roman contemporain*. Ed. Mellier, Denis et Menegaldo, Gilles. Poitiers, La Licorne, 43-56.

- POLARS [consulté le 30.05.2017] <<http://polars.ouvaton.org/vargas-bio.htm>>.
REUTER, Yves. 1997. *Le roman policier*. Paris, Editions Nathan.
TODOROV, Tzvetan. 1971. "Typologie du roman policier" in *Poétique de la prose*. Paris, Ed. du Seuil.
VARGAS, Fred. 1986. *Les jeux de l'amour et de la mort*. Paris, Ed. du Masque.
VARGAS, Fred. 1992. *L'homme aux cercles bleus*. Paris, Ed. Vivianne Hamy.
VARGAS, Fred. 2000. *Un peu plus loin sur la droite*. Paris, Ed. J'ai Lu.
VARGAS, Fred. 2000b. *Debout les morts*. Paris, Ed. J'ai Lu.
VARGAS, Fred. 2001. *Pars vite et reviens tard*. Paris, Ed. Vivianne Hamy.
VARGAS, Fred. 2004. *Coule la Seine*. Paris, Edition J'ai lu.
WATZLAWICK, Paul. 1978. *La réalité de la réalité. Confusion, désinformation, communication*. Paris, Ed. du Seuil (coll. Essais Points).