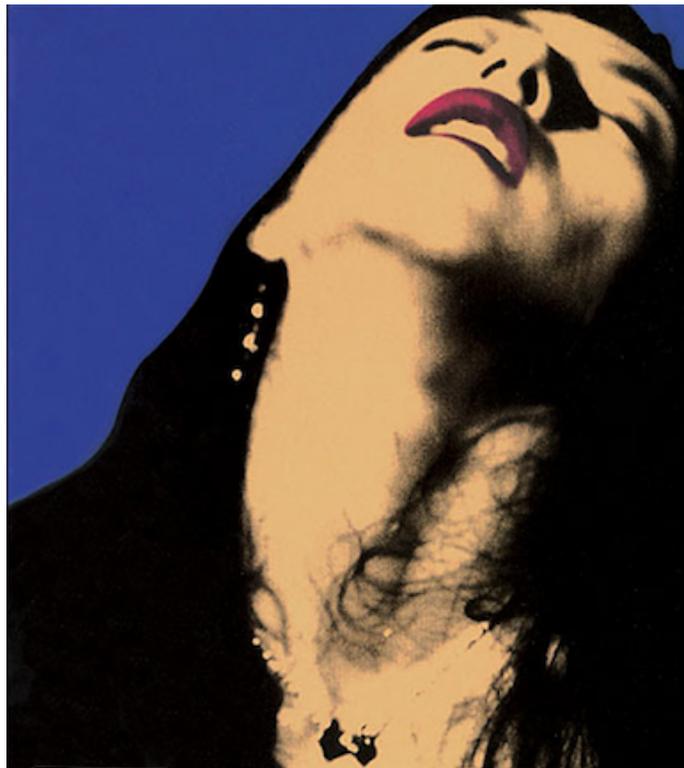


LE SCÉNARIO POLICIER DÉJOUÉ DANS LES ROMANS DE SÉBASTIEN JAPRISOT



MÉMOIRE DE MASTER

Steve Willemin

Sous la direction de la Prof. Nathalie Vuillemin

Steve Willemin
Vie du Haut 12
2925 Buix
078 830 23 17

Table des matières

Introduction	3
I. Se jouer du roman policier	8
1. Les modèles du roman policier et leurs évolutions	8
1.1. <i>Du roman policier classique aux romans de Japrisot.....</i>	<i>8</i>
1.2. <i>Du lecteur joueur au lecteur joué</i>	<i>12</i>
2. La lecture comme un jeu dans les romans de Japrisot.....	15
2.1. <i>Les pièges et les indices du transtexte.....</i>	<i>15</i>
2.2. <i>La lecture comme jeu initiatique.....</i>	<i>19</i>
II. Les constructions de l'héroïne	24
1. La construction d'une identité	24
1.1. <i>Découverte et reconstruction de l'héroïne.....</i>	<i>24</i>
1.2. <i>Les troubles d'identité.....</i>	<i>28</i>
2. Les rôles du personnage	31
2.1. <i>Le personnage comme jouet du récit.....</i>	<i>31</i>
2.2. <i>« Jouer la comédie » : qui se joue de qui ?.....</i>	<i>35</i>
III. Déjouer un scénario policier	41
1. L'ordre du récit.....	41
1.1. <i>La place du meurtre dans l'histoire</i>	<i>41</i>
1.2. <i>Un roman policier inversé.....</i>	<i>44</i>
2. Narration du récit.....	48
2.1. <i>L'implication des témoins</i>	<i>48</i>
2.2. <i>Une quête ou une affirmation d'identité ?</i>	<i>50</i>
Conclusion.....	54
Bibliographie	56

Introduction

Apparu au cours du XIX^e siècle, le roman policier a été associé à la littérature populaire dès son origine. Le genre s'est développé à une époque marquée par le succès du roman-feuilleton, littérature de masse par excellence, puisque reposant sur un principe sériel créant un environnement d'attente chez le lecteur. Or, ce procédé de fidélisation est également employé dans la littérature policière, comme en témoigne les séries consacrées à un enquêteur¹. Durant longtemps, ce principe de récurrence a condamné le roman policier à adopter une forme et des règles strictes qui correspondaient aux attentes de ses lecteurs, ce qui lui a valu de nombreuses critiques.

Par rapport à la littérature, le roman policier souffre ainsi d'une image négative. Considéré comme une lecture divertissante et populaire, le genre est perçu comme un bien de consommation rapide. Boileau-Narcejac, célèbres représentants du genre, estimaient justement que « la distraction est quelque chose qui peut faire l'objet d'un commerce » et « qu'il est dans la nature du roman policier de faire des concessions [au lecteur] »². Ces concessions se définissent par un modèle et des stéréotypes précis : le roman policier se compose communément d'une structure fixe (question/réponse), de personnages immuables (l'enquêteur, le criminel et le témoin) et d'un processus récurrent (l'enquête)³. Or, les normes du genre visent avant tout à assurer la distraction du lecteur : « [t]out jeu est système de règles. Celles-ci définissent ce qui est [du] jeu, c'est-à-dire le permis et le défendu »⁴. En conséquence, s'il n'y a pas de règles, il n'y a pas de jeu.

Cette logique a longtemps valu au roman policier une aversion prononcée au sein de l'élite littéraire. Dans l'une des critiques les plus célèbres du genre, Todorov fustige une forme romanesque figée et réglementée par des normes trop strictes :

Le roman policier a ses normes ; faire "mieux" qu'elles ne le demandent, c'est en même temps faire moins bien : qui veut "embellir" le roman policier, fait de la "littérature", non du roman policier.⁵

Ainsi, les lois qui régissent le roman policier assurent son succès auprès de ses lecteurs tout autant qu'elles rebutent les partisans d'une littérature innovante. Plusieurs auteurs,

1. Nous pouvons citer l'enquêteur Lecoq d'Émile Gaboriau, ce dernier étant considéré comme le premier auteur de roman policier en France ou Arsène Lupin de Maurice Leblanc, plus connu du grand public.

2. BOILEAU-NARCEJAC Pierre et Thomas, *Le Roman policier*, Paris, Presses universitaires de France, 1975, p. 117 ; 119.

3. FRANÇOIS Marion, « Le stéréotype dans le roman policier », *Cahiers de Narratologie* [en ligne], 17, 2009, URL : <http://narratologie.revues.org/1095> ; DOI : 10.4000/narratologie.1095 (consulté le 9 mars 2019), p. 2.

4. CAILLOIS Roger, *Les jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, 1967, p. 13.

5. TODOROV Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, p. 56.

en contradiction avec cette idée, ont toutefois acquis une reconnaissance dans le registre policier en remaniant ses normes afin de se doter de nouveaux outils pour surprendre leur public. De ce fait, le roman policier a évolué en une forme littéraire débarrassée de ses préceptes les plus contraignants, tout en gardant son intérêt ludique. Or cette modernisation du genre engendre des problématiques de classification, telles que le soulignait Sébastien Japrisot au sujet de ses romans :

Les trois livres ont profité du même malentendu : les critiques de romans policiers ont trouvé qu'ils étaient plus littéraires que les autres ; les critiques de romans-romans ont trouvé qu'ils étaient plus passionnants.⁶

Lorsqu'il publie son premier roman policier, Jean-Baptiste Rossi décide d'opter pour un pseudonyme sous forme d'anagramme : Sébastien Japrisot. L'écrivain motive ce choix par la crainte de « [s]e fourvoyer dans l'erreur et d'échouer dans le domaine policier »⁷. Par cette déclaration, Japrisot témoigne de sa méfiance à l'égard de ce genre littéraire et de sa connotation négative. Dans son premier roman policier *Compartiments tueurs* (1962)⁸, l'auteur confirme déjà sa prise de distance quant aux règles strictes du genre en définissant l'un des enquêteurs comme le meurtrier de l'histoire. Par sa capacité à « jouer [...] sur les possibles du récit policier »⁹, Japrisot s'impose alors comme l'un des représentants de la modernité du genre. Au fil du temps, ses romans se conforment de moins en moins au modèle de base. En effet, l'auteur élabore un type de récit récurrent dans lequel une trame policière est conjuguée à un développement psychologique : une jeune héroïne est contrainte de mener une enquête criminelle afin de reconstituer son identité. Engagées dans des aventures insolites dans lesquelles elles sont désorientées, les protagonistes tentent de comprendre leur situation respective en recueillant divers indices et témoignages. Leur enquête s'apparente dès lors à une quête identitaire. Tout au long du récit, les jeunes femmes s'efforcent de retrouver leurs souvenirs, mais chacune est confrontée à des troubles mémoriels. Elles enquêtent alors sur leur passé, ce qui les mène à la découverte d'un crime inattendu. Dès cet instant, les héroïnes prennent conscience qu'elles ont mis en échec les plans d'un criminel en dévoilant son meurtre. De ce fait, nous avons décidé de nous intéresser à cette particularité que nous envisageons comme l'aptitude à *déjouer un scénario de roman policier*.

6. JAPRISOT, Sébastien, *La Dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil*, Paris, Gallimard, 1998 [Denoël, 1966], p. 9.

7. JAPRISOT, Sébastien, *Un long dimanche de fiançailles*, Paris, Gallimard, 2004 [Denoël, 1991], p. 379.

8. JAPRISOT, Sébastien, *Compartiment tueurs*, Paris, Gallimard, 2014 [Denoël, 1962].

9. VANONCINI André, *Le Roman policier*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, p. 98.

Les notions de « déjouer » et de « scénario » correspondent à deux modèles qui abondent dans les romans de Sébastien Japrisot : le cinéma et l'univers ludique. Grâce à la pluralité de sens pour ces notions, nous observons deux degrés d'interprétation de cette aptitude : l'auteur et ses héroïnes déjouent un scénario policier chacun à leur niveau. Dans le premier cas, cette faculté correspond à la transgression des codes du genre policier exercée par Sébastien Japrisot. Dans cette perspective, la notion de « scénario » s'interprète comme un « plan détaillé »¹⁰, dans le sens où nous définissons le scénario policier comme un récit qui respecte scrupuleusement les différentes règles et étapes du genre. Quant à la notion de « déjouer », elle peut s'appréhender au sens de « tromper, mettre en défaut »¹¹ ; en transgressant les codes du genre, Japrisot s'écarte de la forme traditionnelle de cette littérature et induit en erreur ses lecteurs, lesquels s'attendent à lire un roman policier. Dans le deuxième cas, l'aptitude s'observe aussi à l'échelle des personnages, puisque les héroïnes déjouent le scénario d'un criminel. Dans cette perspective, la notion de « déjouer » prend le sens de « faire échouer un projet ». Ce projet correspond au « scénario » du criminel, notion qui s'interprète dans ce cas comme un « déroulement concerté ». Le plan du criminel vise à abuser l'enquêteur et à lui échapper, mais dans les romans de Japrisot, il est mis en échec par l'héroïne. Dans un premier temps, nous nous intéresserons donc aux pratiques employées par Japrisot pour tromper ses lecteurs dans leurs attentes. Dans un second temps, nous nous pencherons sur la mise en place de ce piège dans les romans, en étudiant la capacité des héroïnes à déjouer les plans d'un criminel durant le récit.

Dans *Piège pour Cendrillon*¹², une jeune femme se réveille dans un état amnésique. Les médecins lui apprennent que son nom est Michèle Isola et ils lui annoncent qu'elle a survécu à un incendie ayant fait une victime : son amie Domenica Loï, aussi appelée Do. Après plusieurs semaines de rééducation, une femme nommée Jeanne Murneau vient se présenter à elle comme sa gouvernante, puis la fait sortir de l'hôpital. Très vite, le comportement de cette dernière interpelle l'amnésique, car elle esquive sans cesse les questions que lui pose la jeune femme. Michèle, surnommée Mi ou Micky, décide d'enquêter, s'enfuit de l'emprise de Jeanne Murneau et rencontre un ex-petit ami, qui émet des doutes quant à la thèse d'un incendie accidentel. La gouvernante avoue alors qu'elle avait élaboré un plan pour tuer Micky et rendre Do méconnaissable. Le but de ce stratagème vise à interchanger les identités des deux jeunes femmes, afin

10. Centre national de ressources textuelles et lexicales, définition « Scénario », [en ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/scenario> (consulté le 20 avril 2018).

11. Centre national de ressources textuelles et lexicales, définition « Déjouer », [en ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/dejouer> (consulté le 20 avril 2018).

12. JAPRISOT Sébastien, *Piège pour Cendrillon*, Paris, Gallimard, 2016 [Denoël, 1962]. Les mentions des pages de ce roman seront données entre parenthèses, suivies par le titre abrégé par ses initiales PC.

que Do profite de l'héritage promis à Mi à la suite du décès de sa marraine Midola. Mais la survivante étant devenue amnésique, elle ne parvient pas à savoir si elle est Michèle ou Domenica.

Dans *La Dame dans l'auto*¹³, une jeune femme, Dany Longo, emprunte la voiture de son patron (Caravaille) pendant un week-end sans son autorisation. Au long de son périple, plusieurs personnes prétendent l'avoir vue la veille, alors qu'elle n'est jamais passée par cette route. Arrivée à Marseille, elle découvre un cadavre dans le coffre de l'auto. Plusieurs preuves indiquent qu'elle serait responsable du meurtre, alors qu'elle ne connaît pas la victime. En analysant les indices, Dany comprend que son amie Anita, la femme de Caravaille, s'est fait passer pour elle afin de lui faire porter le chapeau.

Dans *L'Été meurtrier*¹⁴, Éliane, surnommée « Elle », est une jeune fille née de père inconnu à la suite d'un viol. Elle mène l'enquête sur l'identité des trois violeurs de sa mère et découvre que le fils de l'un d'eux est Pin-Pon, un garagiste qui tente de la séduire. Pour venger sa mère, elle entame une relation avec le jeune homme afin de le piéger. Elle lui fait croire que les deux autres agresseurs présumés, Leballech et Touret, l'ont abusée sexuellement et Pin-Pon les tue. Or, la fin de l'histoire révèle que les trois réels coupables ont été assassinés par le père adoptif d'Éliane durant l'été du viol.

Dans les romans de Japrisot, on distingue invariablement un scénario criminel et un récit psychologique¹⁵. Dans *Piège pour Cendrillon*, le premier se résume au plan de Do et de Jeanne qui consiste à piéger Mi en la tuant dans un incendie. La quête d'identité résulte de l'échec de ce plan puisque la survivante, amnésique, ne parvient pas à savoir si elle est Mi ou Do. Dans *La Dame dans l'auto*, le meurtre de Maurice Korb par Anita et la tentative de Caravaille de faire passer Dany pour la criminelle constituent le scénario policier. Il génère un récit psychologique dans lequel l'héroïne cherche à comprendre pour quelle raison toutes les personnes qu'elle rencontre durant son périple la reconnaissent. Dans *L'Été meurtrier*, nous considérons le crime commis par le père d'Éliane comme le scénario policier principal et l'enquête de cette dernière comme le récit psychologique, dans la mesure où elle cherche à savoir qui sont les violeurs et, par conséquent, qui est son père. L'aptitude à *déjouer un scénario policier* requiert ainsi deux composantes essentielles : une structure duelle des romans ainsi qu'un rôle défini de l'héroïne dans le récit. Ces deux éléments cristallisent en effet les nombreuses évolutions

13. JAPRISOT, Sébastien, *La Dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil*, op.cit.. Les mentions des pages de ce roman seront données entre parenthèses, suivies par le titre abrégé par ses initiales DA.

14. JAPRISOT Sébastien, *L'Été meurtrier*, Paris, Folio Policier, Gallimard, 1998 [Denoël, 1977]. Les mentions des pages de ce roman seront données entre parenthèses, suivies par le titre abrégé par ses initiales EM.

15. Nous prendrons le terme « récit » dans le sens donné dans GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 71 : « récit désigne la succession d'événements, réels ou fictifs, qui font l'objet de ce discours, et leurs diverses relations d'enchaînement, d'opposition, de répétition, etc. »

et transgressions des normes du genre policier que nous observerons dans notre analyse des romans de Japrisot.

Les livres de Sébastien Japrisot ont rarement bénéficié d'analyses impliquant le thème du jeu. Dans l'ouvrage collectif *Sébastien Japrisot : The Art of Crime*¹⁶ — la seule étude consacrée aux romans de l'auteur — la majorité des articles traitent de la structure particulière des romans ou des caractéristiques psychologiques de leur héroïne. Souvent analysés sous l'angle de leur modernité au sein de la littérature policière, les livres de l'auteur contiennent pourtant une profusion de références à l'univers ludique. Cette thématique constituera ainsi l'axe principal de notre étude, car elle se prête à plusieurs niveaux d'interprétation en lien avec l'aptitude à *déjouer un scénario policier*. Dans notre analyse, il s'agira d'abord d'expliquer comment Japrisot est parvenu à conserver ce potentiel de distraction du genre tout en transgressant ses normes. En nous appuyant sur les analyses structurelles consacrées à l'œuvre de l'auteur, nous étudierons le déplacement que l'auteur a opéré en transformant le jeu d'enquête emblématique du roman policier en un jeu initiatique sous la forme d'un labyrinthe. Nous nous focaliserons alors sur les protagonistes de cette aventure : les héroïnes. Leur évolution au cours du récit nous permettra de comprendre leur changement de statut dans l'histoire en fonction des rôles qu'elles adoptent : manipulées comme de vulgaires jouets par les autres personnages au début du roman, les héroïnes s'affirment et inversent le rapport de force. Nous analyserons donc l'importance que tiennent ces jeunes femmes dans l'élaboration des récits de Japrisot. Enfin, le dernier chapitre traitera de la manière par laquelle le scénario du criminel est déjoué par l'héroïne. Nous étudierons les conséquences textuelles et symboliques d'une telle pratique. Il apparaîtra alors que déjouer un scénario policier consiste avant tout à piéger son opposant à son propre jeu.

Notre étude vise à comprendre quels sont les différents mécanismes employés par l'auteur pour que la lecture demeure divertissante en dépit de sa complexité. Pour reprendre Michel Picard, qui estimait que « l'efficacité [d'un jeu] dépend autant de l'importance de ce qui est mis en jeu que de la manière dont ce jeu est joué »¹⁷, il s'agira d'analyser les livres de Japrisot comme des jeux tant au niveau de la lecture que de l'écriture. De ce fait, nous nous intéresserons aux moyens employés par l'auteur pour narrer son histoire et à la réception que le lecteur fait de ce texte.

16. *Sébastien Japrisot. The Art of Crime*. Voir les articles de Martin Hurcombe : « Conflicting Testimonies : Dialogic Oppositions in Japrisot's Suspense Novels » et de Susan M. Myers : « An Allegory of Reading : Ambiguity, Discovery, and the Reader's Role in *Piège pour Cendrillon* » en ce qui concerne la structure des romans. A propos des héroïnes et de leurs caractéristiques, voir plutôt l'article de Véronique Desnains : « Sébastien et les femmes : Gender and Identity in the Crime Novels of Sébastien Japrisot » ou celui de Victoria Best : « Patterns of Submission and Domination : from Jean-Baptiste Rossi to Sébastien Japrisot ».

17. PICARD Michel, *La Lecture comme jeu : essai sur la littérature*, Paris, Éditions de Minuit, 1986, p. 170.

I. Se jouer du roman policier

La frontière entre la littérature et la paralittérature est la source d'un débat polémique. En effet, les détracteurs du roman policier considèrent que les lois contraignantes et strictes du genre ne correspondent pas aux attributs de la littérature. Pourtant, au cours de son histoire, le roman policier a évolué sous la plume d'auteurs qui se sont affranchis de ses normes. En France, Japrisot s'érige comme l'un des représentants de la modernité du genre grâce à sa capacité à se jouer des codes du roman policier. En se les appropriant, il élabore des romans originaux qui présentent plusieurs similitudes avec des récits psychologiques. L'auteur parvient ainsi à proposer une autre manière de lire une enquête et à créer des intérêts nouveaux chez le lecteur en adaptant des éléments traditionnels du roman policier à d'autres genres littéraires.

1. Les modèles du roman policier et leur évolution

1.1. Du roman policier classique aux romans de Japrisot

Les ouvrages de Sébastien Japrisot ont suscité l'attention des critiques littéraires en raison d'une écriture plus élaborée que celle des romans policiers traditionnels¹⁸. Afin de déterminer les éléments qui ont mené à ce constat, il est évidemment nécessaire de définir le genre et ses caractéristiques. Dans cette perspective, nous nous référons au texte de Tzvetan Todorov « Typologie du roman policier »¹⁹. Dans son étude, ce dernier établit un modèle, le roman à énigme, qu'il érige comme la forme de base et dont il conçoit les autres types comme des évolutions. Il les différencie principalement par leur structure et leur effet sur le lecteur.

Todorov définit trois types de romans policiers : le roman à énigme, le roman noir et le roman à suspense. Le premier est constitué de deux histoires distinctes : celle du crime et celle de l'enquête. Le second récit narre l'élucidation, par un détective professionnel, du meurtre commis et relaté dans la partie initiale du roman. L'effet principal repose sur la curiosité du lecteur, qui cherche à résoudre le crime en même temps que le personnage de l'enquêteur. Dans le second genre mentionné par le critique, le roman noir, la structure duelle évolue en une forme qui confond les deux histoires. Cette donnée engendre la modification de plusieurs éléments spécifiques du roman à énigme : dans ce dernier, l'enquêteur était un détective assermenté et immunisé de tout

18. Jacques Dubois considère ainsi qu'il est l'un des « auteurs les plus audacieux [du roman policier], de ceux qui rompent avec les contraintes ou qui les tournent », DUBOIS Jacques, *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992, p. 9.

19. TODOROV Tzvetan, op. cit., 1971.

risque, alors qu'au contraire, le personnage de roman noir est exposé à un danger permanent, notamment dans les livres où le crime n'a lieu qu'au cours du récit. Avec cette modification, l'auteur ne mise plus sur la curiosité, mais sur l'effet de suspense qui fait partager au lecteur les craintes de l'enquêteur. Todorov définit une troisième forme, le roman à suspense, comme une variété des deux genres : la narration est organisée selon une structure duelle, comme le roman à énigme, mais le crime est mêlé à l'enquête. Ainsi, cette forme se concentre autant sur le récit précédant le meurtre que sur les problèmes que cela engendre. Par conséquent, le roman à suspense réunit les deux types d'intérêt du roman à énigme et du roman noir : « il y a la curiosité, de savoir comment s'expliquent les événements déjà passés ; et il y a aussi le suspense : que va-t-il arriver aux personnages principaux ? »²⁰. Les critiques classent généralement les livres de Sébastien Japrisot dans cette catégorie du roman policier²¹.

En effet, dans les trois ouvrages analysés dans notre travail, curiosité et suspense sont intimement liés, car chaque roman est articulé sur deux crimes : celui sur lequel les héroïnes enquêtent, et l'autre qu'elles commettent. Dans *L'Été meurtrier*, Éliane entraîne Pin-Pon à assassiner les violeurs présumés de sa mère, puis les deux personnages découvrent que le père de la jeune fille avait déjà tué les véritables coupables quatorze ans auparavant. Dans *Piège pour Cendrillon*, l'amnésique enquête sur l'incendie criminel dont elle est probablement responsable, puis élimine Serge Reppo, un témoin gênant. Dans *La Dame dans l'auto*, Dany éprouve de la culpabilité pour avoir avorté avant de trouver le cadavre de Kaub dans le coffre de sa voiture et d'enquêter sur sa mort. Néanmoins, malgré le respect des effets de curiosité et de suspense, les livres de Japrisot ne correspondent pas exactement à la définition du roman à suspense :

Dans [le roman à suspense], 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.²²

Dans les romans de Japrisot, nous considérons le meurtre sur lequel l'héroïne enquête comme le crime central ; or, il est toujours commis antérieurement au récit et seule sa révélation est en suspens. En effet, mis à part dans *Piège pour Cendrillon*, l'assassinat est découvert à la fin de l'histoire : le meurtre du père d'Éliane est raconté dans les dernières pages de *L'Été meurtrier* (EM, 416-419) tandis que celui d'Anita est

20. TODOROV Tzvetan, *op. cit.*, 1971, p. 63.

21. VANONCINI André, *op. cit.*, 1993, p. 98.

22. REUTER Yves, *Le Roman policier*, Nathan, Paris, 1997, p. 75.

narré par son mari dans l'ultime chapitre de *La Dame dans l'auto*. Cette structure s'explique par le déplacement d'une énigme policière — « Qui est le meurtrier ? » — à une énigme psychologique, illustrée par la célèbre présentation de *Piège pour Cendrillon* :

L'histoire que je raconte est l'histoire d'un meurtre. Je suis l'enquêteur. Je suis le témoin. Je suis la victime. Je suis l'assassin. Je suis les quatre ensemble, mais qui suis-je ?²³

Ainsi, ce nouveau genre de mystère utilise également le récit pour « reconstituer et mieux comprendre le passé de chacun », cependant il ne vise pas à mettre en échec un futur tragique étant donné que le crime principal a déjà été commis.

Malgré l'absence d'un crime préalable à l'enquête, Sébastien Japrisot parvient à conserver les effets de curiosité et de suspense du genre en intégrant les trois fonctions clés du roman policier dans ses récits. Todorov présente cette virtuosité comme une composante du type de roman à suspense qu'il nomme « l'histoire du suspect détective » :

Dans ce cas, un crime s'accomplit dans les premières pages et les soupçons de la police se portent sur une certaine personne (qui est le personnage principal). Pour prouver son innocence, cette personne doit trouver elle-même le vrai coupable, même si elle risque, pour ce faire, sa vie. On peut dire que, dans ce cas, ce personnage est en même temps le détective, le coupable (aux yeux de la police) et la victime (potentielle, des véritables assassins).²⁴

La pratique du « tourniquet des rôles » exposée par Todorov demeure la caractéristique la plus emblématique des livres de Sébastien Japrisot²⁵. Mis à part dans son premier roman *Les Mal Partis*, l'auteur l'a toujours utilisée à partir de *Compartiment tueurs*, livre dans lequel le criminel se révèle être l'un des enquêteurs chargés de l'affaire. Or, à la différence de cet ouvrage, les policiers sont absents durant la majeure partie des trois romans analysés dans notre travail. Dans *L'Été meurtrier* et *Piège pour Cendrillon*, ils interviennent seulement à la fin de l'histoire. (PC, 214 ; EM, 216) Dans *La Dame dans l'auto*, Dany rencontre des gendarmes à plusieurs reprises, et l'un d'eux évoque une « impression de se trouver devant quelqu'un de coupable » (DA, 98). Mais malgré ses doutes, l'agent laisse partir la jeune femme, puisque la conductrice n'a pas commis d'infractions et qu'aucun vol de voiture n'a été signalé à la police.

23. JAPRISOT Sébastien, *op. cit.*, 2016, quatrième de couverture de notre édition.

24. TODOROV Tzvetan, *op. cit.*, p. 64.

25. Nous reprenons l'expression « tourniquet des rôles » à DUBOIS Jacques, *op. cit.*, 1992, p. 190 et à REUTER Yves, *op. cit.*, p. 64.

Sébastien Japrisot parvient donc à suggérer la forme du roman policier dans ses ouvrages malgré l'absence d'un meurtre. À l'exception du cas de *Piège pour Cendrillon*, comme il n'y a pas de crime à élucider en théorie, l'héroïne ne devrait pas mener d'enquête à ce propos ; comme aucun soupçon ne pèse sur elle, cette dernière n'a pas à douter de son implication dans un tel acte. Pourtant, les trois jeunes filles représentent l'archétype de la victime du roman à suspense :

Apparemment, [la victime] est totalement innocente et ce qui lui arrive est injuste. [...] 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.²⁶

La lecture policière des romans de Japrisot repose donc sur un problème psychologique refoulé qui engendre la culpabilité des héroïnes. Cette particularité permet à l'auteur d'attribuer successivement les rôles de criminel et de victime au même personnage. D'abord, les protagonistes se sentent opprimées à cause d'une méprise ou d'une injustice : dans le premier cas, Dany s'obstine à prouver qu'on la confond et l'amnésique critique le portrait qu'on dresse d'elle d'avant l'incendie ; dans le second cas, Éliane estime être une victime indirecte du viol de sa mère puisqu'elle est née de ce crime. Ensuite, Dany et Mi/Do tentent de comprendre pour quelle raison elles subissent cette méprise et Éliane enquête sur les circonstances de l'agression sexuelle et l'identité de celui qui l'a commise. En fait, chacune éprouve de la culpabilité pour un fait passé — « le problème psychologique refoulé » que mentionne Reuter : Dany considère son avortement comme un meurtre, Éliane reste bloquée en enfance et l'amnésique réfute la thèse de l'accident quand elle découvre que Do était maladivement jalouse de Mi. De ce fait, les romans de Japrisot rassemblent bel et bien les deux ingrédients de la curiosité et du suspense grâce aux rôles des héroïnes : en enquêtant, les jeunes femmes suscitent l'intérêt du lecteur pour un mystère ; en tant que suspectes dans une affaire criminelle, leur tentative de se disculper provoque un effet de suspense.

Dans les ouvrages de Sébastien Japrisot, une structure et des effets spécifiques au roman policier sont conjugués à une intrigue psychologique. Les caractéristiques du genre sont adaptées à une quête d'identité, engendrant des transgressions telles que l'absence du crime au début du récit ou le « tourniquet des rôles ».

26. REUTER Yves, *op. cit.*, p. 81.

1.2. Du lecteur joueur au lecteur joué

Malgré ses diverses évolutions, le roman policier demeure un genre très codifié. Ses normes sont nécessaires, car elles correspondent aux exigences d'un lecteur modèle qui lit avant tout pour se distraire. Son intérêt se porte sur la résolution du crime, qu'il cherche à découvrir avant que la solution ne lui soit dévoilée à la fin de l'histoire. De ce fait, le non-respect de ses règles agit comme une transgression du pacte de lecture qui lie l'auteur et le lecteur et constitue une entrave au plaisir de ce dernier.

Dans le genre policier, les normes régissent l'amusement, car le récit est conçu comme un jeu dont l'écrivain est le créateur : « Le roman à énigme repose sur un "jeu intellectuel" (postulé) entre auteur et lecteur, figuré par l'affrontement intellectuel (et non physique) entre enquêteur et criminel »²⁷. Si l'on se réfère à la répartition établie par Roger Caillois, le roman policier se classe donc dans la catégorie du *ludus*, comme les mots croisés par exemple. En somme, ce type de jeu exprime l'idée « du plaisir pris à vaincre une difficulté arbitraire »²⁸. Le concepteur d'un *ludus* fournit tous les éléments nécessaires à la résolution du jeu en question, en l'occurrence les définitions pour les mots croisés ou les indices pour le roman policier. Dans cette perspective, le genre littéraire a souvent été comparé au puzzle. Dans le roman à énigme, il s'agit de réunir des preuves afin de reconstituer le crime comme on assemblerait les pièces de ce jeu :

À tout propos d'ailleurs, ses auteurs feront référence au jeu du puzzle, bricolage amusant, beau compromis entre distraction et production, pour emblématiser le genre auquel ils œuvrent. [...] Collaborez avec le détective qui vous livre indices et déductions comme il les livre à son confident. Et de fait, plus ou moins, le lecteur joue le jeu, tente de reconstruire un scénario vraisemblable en s'aidant de pièces et de morceaux.²⁹

Dans la perspective de Jacques Dubois, le genre du roman à énigme s'appuie sur un modèle de base dont le « potentiel de reproduction est pratiquement inépuisable »³⁰. En utilisant l'exemple du puzzle, il démontre que la forme du jeu est toujours identique : il s'agit de découvrir une solution en rassemblant des éléments que le concepteur a volontairement dispersés. Dans le cas du roman policier, l'auteur donne les indices au lecteur à travers l'enquête et ce dernier doit découvrir le meurtrier à partir des indications fournies. Dans cette perspective, il est primordial qu'il dispose de toutes les informations nécessaires à la résolution du crime.

27. REUTER Yves, *op. cit.*, p. 40.

28. CAILLOIS Roger, *op. cit.*, p. 84.

29. DUBOIS Jacques, *op. cit.*, 1992, p. 27.

30. *Ibid.*, p. 26.

Or, cette donnée s'affirme comme la transgression la plus radicale du genre policier dans les romans de Japrisot. En effet, le lecteur ne possède pas suffisamment d'indices pour élucider le mystère. Dans *Piège pour Cendrillon*, l'identité de la criminelle demeure incertaine et la conclusion de l'énigme dépend de l'interprétation adoptée. Dans *L'Été meurtrier*, aucun indice ne permet de deviner que les suspects recherchés par Éliane sont déjà morts. Seul *La Dame dans l'auto* respecte la forme du roman policier, puisque le lecteur peut soupçonner Caravaille durant le récit ; néanmoins, Dany endosse le rôle de l'enquêteur seulement quand elle trouve le cadavre de Maurice Kaub, alors que rien ne laissait présager l'existence d'un meurtre jusqu'à ce moment-là (DA, 153). Ce dernier exemple prouve le caractère secondaire du crime et de sa résolution dans les romans de Japrisot : si les enquêtes de *Piège pour Cendrillon* et de *L'Été meurtrier* se soldent toujours par un échec pour le lecteur, *La Dame dans l'auto*, de son côté, ne propose pas véritablement d'énigme criminelle, car Japrisot établit une stratégie qui vise à découvrir l'identité de la victime en même temps que celle de l'assassin.

Dans le roman policier, le criminel occupe une place généralement bien définie dans le récit :

Anonymement désigné par la question initiale (qui a tué), le coupable se trouve nommément reconnu par la réponse finale (x est le meurtrier). Dans l'entre-deux, il est pratiquement absent.³¹

En règle générale, les identités de la victime et du criminel ne sont donc pas révélées conjointement, sinon l'enquête serait insignifiante. De ce fait, les investigations des romans de Japrisot reposent sur des questions différentes : de qui Éliane est-elle la fille dans *L'Été meurtrier* ? Pourquoi Dany est-elle confondue par les témoins dans *La Dame dans l'auto* ? L'amnésique de *Piège pour Cendrillon* est-elle la coupable ou la victime de l'histoire ? En dévoilant conjointement l'identité de la victime et de l'assassin, les crimes centraux de ces trois romans apportent plus de réponses à l'énigme de l'identité qu'ils ne suscitent de questions liées au meurtre.

L'enquête criminelle est ainsi brièvement exposée, ce qui empêche le lecteur de résoudre l'énigme et de « jouer au détective ». Le cas de *Piège pour Cendrillon* est particulièrement représentatif de cette configuration : lorsque l'amnésique apprend par François Roussin que l'incendie est peut-être criminel, elle le quitte et se rend dans un hôtel où elle signe sous le nom de Domenica, la victime présumée du sinistre. À ce stade du roman, l'héroïne a immédiatement compris qui était la principale meurtrière en la

31. DUBOIS Jacques, *op. cit.*, 1992, p. 98.

personne de la gouvernante Jeanne et le crime est déjà partiellement élucidé : « Il était répugnant d’imaginer Jeanne, prenant volontairement la vivante pour la morte, afin de garder en vie, envers et contre tout jusqu’à l’ouverture d’un testament, sa petite héritière ». (PC, 94) Néanmoins, même si elle résout cette énigme, un doute subsiste : est-elle vraiment Domenica, comme semble le penser Jeanne, ou alors est-elle Michèle, comme le prétend François Roussin, son ancien amant, qui dit à l’héroïne : « Je t’ai souvent regardée dormir, tu sais. Tout à l’heure, tu avais le même visage ». (PC, 85) Tout au long du roman, les doutes s’accumulent de sorte que la protagoniste ne sait pas qui elle est jusqu’au dénouement où elle constate, contrairement au lecteur, laquelle des deux jeunes femmes elle est : à ce moment précis, l’amnésique comprend instantanément laquelle est la victime et laquelle est la meurtrière.

Dans *La Dame dans l’auto*, l’énigme est moins complexe, mais s’articule selon une stratégie comparable : Dany découvre le cadavre à la fin du second chapitre. Cependant, la jeune femme ne connaît pas la victime. Elle apprend son nom plus tard (DA, 179) et très vite, elle soupçonne Anita :

Il faut que je me méfie de tout le monde. En premier lieu, des Caravaille eux-mêmes. Après tout, pour tenir mon rôle aussi bien, pour savoir comment je m’habille, et que je suis gauchère, et mon identité complète, et bien d’autres détails, il faut que la fausse Dany Longo me touche de près. Et à qui aurais-je parlé [de mon avortement] ? Anita sait tout cela. (DA, 206)

À partir de ce moment, le lecteur peut résoudre le crime découvert quelques pages auparavant. Dany suspecte donc les Caravaille dans la citation, et elle explique ensuite son raisonnement qui s’avère être en partie correct : elle expose sa relation complexe avec Anita, et notamment les motifs pour lesquels cette dernière pourrait vouloir se venger. Ainsi, la meurtrière est identifiée, son mobile est dévoilé et l’unique mystère qui demeure à ce moment du récit concerne la victime, dont l’enquêteur ne connaît que le nom. Après cette révélation, le roman se poursuit en narrant les quelques doutes qui subsistent à l’esprit de Dany jusqu’à l’ultime chapitre, dans lequel le mari et complice de la meurtrière, Michel Caravaille, donne la version officielle et complète de l’acte de sa femme et les raisons qui l’ont amené à piéger l’héroïne. De ce fait, seule une courte partie du roman est dédiée à la recherche de l’assassin, puisque son identité est pratiquement révélée dès la découverte du cadavre. Par conséquent, le lecteur n’est pas invité à trouver le criminel.

Ce constat est encore plus flagrant dans *L’Été meurtrier*, dans la mesure où Éliane ne recherche non pas les responsables d’un meurtre, mais les violeurs de sa mère. Pin-Pon assassine les agresseurs présumés avant que le lecteur ne découvre les réels

coupables à la fin du roman. L'histoire se termine en donnant l'identité de ces derniers ainsi que celle de l'homme qui les a tués, ce qui engendre le même système de révélation conjointe du meurtrier et des victimes en quelques pages seulement (EM, 416-419).

Dans les livres de Japrisot, le concept ludique du roman policier n'est pas respecté. Même si un crime a été commis avant le début du récit, le lecteur n'a jamais la possibilité de l'élucider, puisque l'enquête est entravée soit par des indices manquants, soit par la non-révélation de ce crime. L'auteur trompe donc ce dernier, car il joue sur ses attentes en transgressant les normes du genre : il le conforte dans sa position de détective avec des énigmes psychologiques et le frustre en dévoilant soudainement le crime. De plus, Sébastien Japrisot utilise la forme de l'enquête pour fourvoyer le lecteur modèle de roman policier en intégrant des références littéraires qui sont tant de pièges à repérer que d'indications à interpréter.

2. La lecture comme un jeu dans les romans de Japrisot

2.1. Les pièges et les indices du transtexte

Sébastien Japrisot se joue incontestablement des lecteurs et de leurs attentes. Outre sa propension à proposer des énigmes insolubles, l'auteur déplace la recherche ludique d'indices, emblématique du genre policier, à un niveau transtextuel. Cette méthode consiste à tromper le lecteur par des indications évidentes et à l'engager à adopter une lecture attentive afin de saisir les différentes subtilités de son écriture.

Dans l'introduction de son ouvrage *Palimpsestes*, Genette définit sommairement la notion de transtextualité comme « tout ce qui met [un texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes » et distingue « cinq types de relations transtextuelles »³². Deux de ces concepts retiendront principalement notre attention : la paratextualité et l'intertextualité. Le premier a fait l'objet d'une étude par Genette, *Seuils*, dans laquelle le critique résume le paratexte comme « ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public »³³. Le théoricien dresse une liste des différents éléments paratextuels, dont les plus notables sont les titres et les diverses présentations du texte tels que les préfaces par exemple. Le second concept, l'intertextualité, est défini par Genette comme « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre »³⁴. Dans les trois livres analysés dans ce travail, les deux

32. GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 7-8.

33. GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 7.

34. GENETTE Gérard, *op. cit.*, 1982, p. 8.

niveaux peuvent tantôt tromper le lecteur sur l'investigation qu'il mène ou tantôt l'aider à interpréter le roman.

À ce propos, notons tout d'abord que les trois ouvrages ont bénéficié d'un paratexte purement policier, étant donné qu'ils sont publiés dans la collection « Folio policier » de Gallimard. Selon Marion François, ce sont « des clichés préconstruits par le titre et l'édition, puis constitués et validés par combinaison, qui feront identifier ce livre au corpus policier »³⁵. Cette thèse se vérifie avec les romans de Japrisot, puisque chacun des titres suggère une affaire criminelle, avec les termes très connotés « piège », « fusil » et « meurtrier ». Le cas s'applique même aux intitulés des chapitres : ceux de *Piège pour Cendrillon* représentent les différents temps de conjugaison du verbe assassiner à la première personne du singulier alors que ceux de *L'Été meurtrier* évoquent des protagonistes et des étapes d'un procès³⁶. Le paratexte relatif à l'univers criminel constitue donc un piège adressé au lecteur, car cela l'encourage naturellement à lire ces ouvrages comme des romans policiers.

En effet, les intentions de Japrisot se matérialisent au-delà de la simple association des romans à un genre particulier. *Piège pour Cendrillon* présente un cas spécifique de paratexte insidieux. Dans ce titre, l'auteur utilise une référence à un conte populaire et entraîne ainsi le lecteur à assimiler son histoire à celles de Perrault ou des frères Grimm³⁷. Le récit débute par un *incipit* qui reprend plusieurs caractéristiques du conte de fées, telles que les personnages types de la princesse et de la fée marraine ainsi que la formule liminaire emblématique : « Il était une fois, il y a bien longtemps, trois petites filles, la première Mi, la seconde Do, la troisième La » (PC, 15). Mais au cours de ce bref chapitre introductif, le narrateur veille à démystifier cet *incipit* en précisant qu'il s'agit en réalité d'un rêve de Do. Pour cette dernière, l'histoire de Cendrillon traduit une morale qui s'accorde à sa situation sociale — sa mère est femme de ménage — et son assimilation à la princesse s'explique par le fait qu'elle « reçoit, chaque année, pour Noël, des escarpins cousus à Florence. C'est pour cela, peut-être, qu'elle se prend pour Cendrillon. » (PC, 18) Par opposition, Mi incarne la cruauté des deux demi-sœurs du conte, en raison de sa façon de traiter Do comme une servante : d'abord, elle l'inscrit sur le livre de paye de sa marraine pour qu'elle reste avec elle, et plus tard « Do accompagn[e] Mi [...] partout où elle [va], à l'exception du logement de François

35. FRANÇOIS Marion, art. cit., p. 2.

36. Voir la table des chapitres des deux romans. Nous analyserons les titres des chapitres plus en détail dans le troisième chapitre de l'étude.

37. Nous nous référons à la version de Perrault pour comparer le roman de Japrisot avec le conte : PERRAULT Charles, *Contes*, Paris, Librairie générale française, 2006, p. 259-269.

Roussin » (PC, 121). Portée par la morale sociale du conte, qui voit la pauvre Cendrillon devenir princesse, l'héroïne rêve d'un destin similaire :

Sur l'oreiller, la vie était plus simple. Do retrouvait une orpheline qu'elle surclassait [...] par le cœur (elle sauvait marraine Midola d'un naufrage alors que Mi ne songeait qu'à elle-même et périssait), les succès (le futur fiancé de Mi, un prince italien, préférait la « cousine » pauvre, trois jours avant le mariage : crise de conscience effroyable), enfin, par tout. Par la beauté, cela allait de soi. (PC, 106)

Néanmoins, cette citation met également en évidence un défaut de Do caractéristique des demi-sœurs de Cendrillon : sa jalousie. Ce comportement est explicité par le meurtre et l'automutilation commis par la jeune femme pour prendre l'identité de Mi :

Ce procédé criminel (l'immolation de Do) s'inscrit simultanément dans la version de Cendrillon et des frères Grimm, où les belles-sœurs s'amputent afin de devenir princesses ».³⁸

Ainsi, au cours du récit, et selon la perspective adoptée par le lecteur, Do et Mi peuvent toutes les deux être considérées comme la « Cendrillon piégée » du titre du livre. Cette indication paratextuelle s'avère donc piégeuse pour le lecteur d'autant plus qu'à la fin du roman, « Piège pour Cendrillon » se révèle être le parfum que porte un gendarme lors du jugement de la jeune amnésique. (PC, 206 et 226)

Dans le cas de *Piège pour Cendrillon*, le paratexte apparaît comme une technique spécifique du roman policier. Elle consiste à piéger le lecteur en l'orientant vers une interprétation erronée de l'énigme durant son enquête. Néanmoins, certaines pratiques transtextuelles donnent du sens à la lecture du récit en permettant au lecteur de comprendre la démarche de l'auteur. Ainsi, dans les romans de Sébastien Japrisot, on constate de nombreux intertextes qui font référence à *Alice aux Pays des merveilles* et à *La Traversée du Miroir*³⁹ : l'écrivain français s'inspire grandement des deux livres de Lewis Carroll et les diverses mentions intertextuelles guident le lecteur à interpréter les récits autrement que comme un roman policier. Néanmoins, il s'agit de mobiliser les connaissances du lecteur afin qu'il puisse les déceler.

38. SCHAAL, Michèle, A., « Cendrillon détective : intertopoïsme performatif dans *Piège pour Cendrillon* de Sébastien Japrisot », dans BILAT Loïse, HAVER Gianni, *Le Héros était une femme : le genre de l'aventure*, Lausanne, Éditions Antipodes, 2011, p. 119.

39. CARROLL Lewis, *Les Aventures d'Alice au Pays des merveilles ; La Traversée du Miroir et ce qu'Alice trouva de l'autre côté*, Paris, Librairie générale française, 2009.

Les deux romans de Lewis Carroll constituent en effet des modèles pour Sébastien Japrisot⁴⁰. La critique relève plusieurs emprunts utilisés comme épigraphe à ses romans, dont celle de *L'Été meurtrier* : « Je serai le juge et je serai le jury, dit Fury, le rusé compère. J'instruirai seul toute l'affaire et je vous condamnerai à mort » (EM, 11)⁴¹. Cette citation revêt une importance particulière dans l'œuvre de Japrisot en général. En déclarant être le juge, le jury et le bourreau, Fury agit comme Éliane, mais également Dany et l'amnésique, qui se constituent enquêtrice, victime et assassin. Par ailleurs, cette épigraphe peut être envisagée comme l'une des clés de lecture de *L'Été meurtrier*, car la seconde phrase décrit l'attitude vengeresse et solitaire qu'adoptera Éliane dans le récit.

Dans *La Dame dans l'auto*, Michel Caravaille, sur le même modèle de la citation, explique à Dany :

Il est dit dans un livre — *Alice au Pays des merveilles* — que le temps est un personnage. [...] je me suis appliqué à le mettre de notre côté, contre vous et tout le monde ». (DA, 268)

Il s'agit ici d'une référence intertextuelle à une réplique du Chapelier fou⁴², que Caravaille reprend quelques pages plus loin : « Le temps est un personnage, Dany, et notre histoire, à vous et à moi, durant ces derniers jours, n'aura été qu'un duel pour gagner ses bonnes grâces. » (DA, 275) Par cette allusion, il reproduit l'un des dialogues les plus emblématiques du *nonsense* spécifique d'*Alice au Pays des merveilles*, dans lequel le temps est personnifié. Dans les romans de Japrisot, on constate surtout que le criminel a monté son plan méticuleusement et qu'il doit se fier à cette donnée au risque d'échouer. Cette référence est particulièrement intéressante dans la mesure où Michel Caravaille emploie le surnom de Louis Carroll — francisation du nom de l'écrivain Lewis Carroll — pour acheter un billet d'avion et ainsi masquer son identité (DA, 285). Cette substitution n'est pas anodine, car elle se rapporte à l'analogie souvent effectuée dans l'analyse du roman policier entre l'auteur et le criminel : « L'écrivain, c'est bien sûr aussi le criminel qui invente le sujet, qui provoque l'événement, les complications retarde

40. GORRARA Claire, « Through the Looking Glass : Defeats of Detection in Sébastien Japrisot's *L'Été meurtrier*, dans HURCOMBE Martin, KEMP Simon, *Sébastien Japrisot. The Art of Crime*, Amsterdam, Rodopi, 2009, p. 151-163.

41. Notre édition d'*Alice au Pays des Merveilles* donne au chapitre 3 : « Fureur eut la répartie : « Je serai juge et partie, J'examinerai le cas pour vous condamner à mort. » » CARROLL Lewis, *op. cit.*, p. 73.

42. Pour comprendre la référence de Caravaille, nous la reproduisons ici : Alice : « – Je pense que vous pourriez mieux occuper votre temps, au lieu de le perdre en devinettes sans solution. - Si vous connaissiez le Temps aussi bien que moi, dit le Chapelier, vous sauriez qu'on ne le perd pas. Il se perd tout seul. [...] J'imagine que vous n'avez jamais adressé la parole au Temps ! [...] Le Temps a horreur d'être compté. Alors que, si seulement vous restiez en bons termes avec lui, il ferait presque tout ce que vous voulez. », CARROLL Lewis, *op. cit.*, p. 108-109.

le dénouement »⁴³. Dans le cas de *La Dame dans l'auto*, le criminel Caravaille prend pour surnom le nom de l'auteur d'un roman que Japrisot a lui-même reconnu être « le seul qu'[il] regrette toujours de n'avoir pas écrit »⁴⁴. Dans cette perspective, les intertextes indiquent les références de Japrisot et nous permettent d'associer les thèmes et les méthodes de notre écrivain à celle de Lewis Carroll.

L'analyse du paratexte et de l'intertexte prouve combien les romans de Japrisot exigent une lecture attentive. Si le premier s'inscrit dans une logique policière composée de pièges et de fausses pistes, le second offre une clé d'interprétation pour les trois ouvrages étudiés, car les livres de Lewis Carroll sont des modèles pour Japrisot et les trois héroïnes présentent des similitudes avec le personnage d'Alice.

2.2. La lecture comme jeu initiatique

« [Piège pour Cendrillon] gives readers the opportunity to practice interpretative skills through the reading experience »⁴⁵. Cette citation correspond particulièrement bien à l'analyse du transtexte effectuée ci-dessus, néanmoins elle se réfère uniquement à une étude de la structure de l'œuvre mentionnée. Dans son article, Susan Myers considère que *Piège pour Cendrillon* se conforme au code herméneutique de Roland Barthes, ce qui s'applique également aux deux autres romans de Sébastien Japrisot, *La Dame dans l'auto* et *L'Été meurtrier*. Dans cette perspective, il s'agit de comprendre comment s'organise la structure de ces récits afin de donner un sens psychologique à une histoire initialement criminelle.

Le code herméneutique de Barthes est « l'ensemble des unités qui ont pour fonction d'articuler [...] une question, sa réponse et les accidents variés qui peuvent ou préparer la question ou retarder la réponse »⁴⁶. Afin de composer un récit herméneutique sous forme de quête identitaire, Japrisot emploie une stratégie qui consiste à représenter le lecteur par les personnages :

the amnesiac doubles the reader, an identification made possible by their mutual efforts to read clues and interpret witness statements. Since the reader perceives the unfolding of the story through her perspective, this doubling solidifies.⁴⁷

43. FRANÇOIS Marion, art. cit., p. 6. Également dans DUBOIS Jacques, *op. cit.*, 1992, p. 100. : « L'histoire dont il s'efforce, en bon lecteur, de discerner les linéaments a été, somme toute, écrite par le Coupable, ce faiseur ou défaiseur de destin(s). »

44. GORRARA Claire, art.cit., p. 161.

45. MYERS Susan M., « An allegory of reading : ambiguity, discovery, and the reader's role in *Piège pour Cendrillon* », dans HURCOMBE Martin, KEMP Simon, *op. cit.*, p. 118.

46. BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 24.

47. MYERS Susan M., art. cit., 2009, p. 107-108.

Japrisot utilise principalement une narration en *focalisation interne* du point de vue des héroïnes pour doubler le lecteur : « le narrateur ne dit que ce que sait tel personnage »⁴⁸. Néanmoins, la focalisation interne n'est pas fixe : plusieurs personnages narrent les événements selon leur perspective, ce qui crée « les accidents variés » du code herméneutique par des « témoignages contradictoires »⁴⁹. Dans les romans de Sébastien Japrisot, le code herméneutique résulte donc d'une narration à *focalisation interne multiple* organisée en une structure spécifique. D'abord, l'héroïne évoque un problème. Puis, plusieurs personnages se relaient pour apporter leurs témoignages qui, étant contradictoires, représentent autant d'indices que de retardements à la résolution de l'énigme.

Auparavant, nous avons constaté que le roman policier classique est élaboré à la façon d'un jeu dont le but est de reconstituer le crime grâce aux indices, assimilant la lecture à une enquête. L'unique objectif de ce procédé vise à divertir le lecteur en lui posant une énigme à résoudre à travers différents pièges. Dans les romans de Japrisot, l'application du code herméneutique engendre aussi un sentiment de distraction, mais les récits des témoignages qui apportent les indices, par leur profusion, rendent également le texte plus « ouvert ». Les livres de l'auteur sont en effet structurés selon le principe de coopération établi par Umberto Eco :

un texte est un produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme génératif ; générer un texte signifie mettre en œuvre une stratégie dont font partie les prévisions des mouvements de l'autre.⁵⁰

Ainsi, en utilisant une narration à plusieurs focalisations, Japrisot emploie une stratégie qui consiste à égarer son lecteur dans l'histoire. Contrairement au roman policier classique, dont le récit garde toujours un lien direct avec l'énigme posée, Sébastien Japrisot détourne souvent le lecteur dans les narrations des témoins dont la majeure partie n'a aucun rapport avec le problème central que tente de résoudre l'héroïne. Dans cette perspective, le roman présente « des analogies entre des éléments du récit et des aspects de l'acte de communication littéraire. [Par exemple,] une action [peut] serv[ir] de figure de l'écriture ou de la lecture »⁵¹. L'auteur construit ainsi ses textes

48. GENETTE Gérard, *op. cit.*, 1972, p. 206.

49. Nous reprenons ici le titre de l'article de Martin Hurcombe : HURCOMBE Martin, « Conflicting Testimonies : Dialogic Oppositions in Japrisot's Suspense Novels », dans HURCOMBE Martin, KEMP Simon, *op. cit.*

50. ECO Umberto, *Lector in fabula : le rôle du lecteur*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1985, p. 65.

51. Dans son article, Lepaludier donne justement un exemple représentatif de cette théorie avec le roman *De l'autre côté du miroir* de Carroll : « En mentionnant l'expression favorite d'Alice introduisant les jeux d'imagination (« Let's pretend. »), Lewis Carroll donne aux jeux de *Through the Looking-glass*, et au passage de l'autre côté du miroir, une dimension métatextuelle selon laquelle la lecture sera présentée comme

selon l'analogie du labyrinthe, tout comme Lewis Carroll écrit *La Traversée du Miroir* selon les règles du jeu d'échecs, décrit le paysage comme un damier et institue ses personnages comme les pions⁵².

La métaphore du labyrinthe illustre bien la structure complexe des romans de Japrisot : les témoignages se superposent, mais tous peuvent conduire à la résolution de l'énigme. Comme dans un labyrinthe, où celui qui cherche à sortir de cette structure doit effectuer un choix entre différents chemins, le lecteur est donc tiraillé entre les divers scénarios du crime, car les récits se contredisent selon la perspective adoptée. Cette méthode de l'auteur a néanmoins des fonctions différentes dans le déroulement de la narration dans les trois livres. Pour les repérer, il s'agit de déceler le double du lecteur dans le roman. *L'Été meurtrier* se termine par la rencontre de Pin-Pon avec son avocat, M^e Dominique Janvier. L'accusé s'adresse à ce dernier ainsi : « Tandis que je m'approchais, au long d'un couloir où nos pas résonnaient, j'ai distingué peu à peu les traits d'un jeune homme en complet sombre [...] Et c'était vous. » (EM, 422) En clôturant son roman par ces deux phrases, Sébastien Japrisot double le lecteur par le personnage de Dominique Janvier, le « jeune homme en complet sombre » :

Janvier can be construed as the reader's double, a textual self who is solicited to make sense of what has proceeded. Like the reader, Janvier will have to navigate his way through a labyrinth of evidence which points to multiple crime narratives – assault, rape, and murder – and multiple interpretations and outcomes, all of which must be unravelled if Pin-Pon's actions are to be defended in court.⁵³

Dans cette citation, l'image du labyrinthe est utilisée pour illustrer l'interprétation des différents témoignages. La complexité de *L'Été meurtrier* réside dans l'analogie faite entre le lecteur et le personnage qui doit analyser les récits pour pouvoir défendre l'accusé. Le procédé du roman policier classique, qui consiste à mener une enquête afin de résoudre une énigme, est ainsi modifié. Il s'agit avant tout de comprendre comment les focalisations de chacun ont conduit Éliane à incriminer deux innocents, en quelque sorte, d'enquêter sur une enquête. Néanmoins, étant donné l'attribution tardive de son

ludique. » LEPALUDIER Laurent, « Fonctionnement de la métatextualité : procédés métatextuels et processus cognitifs », dans LEPALUDIER Laurent, *Métatextualité et métafiction : théorie et analyses*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, URL : <http://books.openedition.org/pur/29657?lang=fr> (consulté le 25 avril 2018).

52. Dans *La Traversée du Miroir*, Alice constate que « C'est un immense jeu d'échecs, une gigantesque partie qui se joue... », puis la Reine rouge donne un rôle de pion blanc à Alice et lui exprime la loi principale du jeu : « Vous commencez dans la Deuxième Case ; quand vous arriverez à la Huitième, vous serez Reine... ». Comme dans les règles traditionnelles du jeu, le pion Alice avance ainsi en « parcour[ant] deux cases lors de son premier déplacement » dans un paysage qui est « traversé d'un bout à l'autre par toute une série de minuscules ruisseaux, entre lesquels le sol était divisé en carrés par toute une série de petites haies vertes qui allaient d'un ruisseau à l'autre », CARROLL Lewis, *op. cit.*, p. 187-188.

53. GORRARA Claire, art. cit., p. 160.

rôle d'avocat, le lecteur a interprété le roman dans la perspective de découvrir les violeurs ; en l'occurrence, il est d'abord doublé par Éliane. De ce fait, il est symbolisé par le personnage de l'héroïne, comme pour *La Dame dans l'auto* et *Piège pour Cendrillon* : l'amnésique, Dany et Éliane sont bien au centre d'un labyrinthe dans lequel elles entraînent le lecteur par leur récit⁵⁴.

L'assimilation d'un récit à un labyrinthe s'observe souvent dans les analyses de structure de romans policiers. Umberto Eco, l'un des théoriciens les plus influents de la littérature, démontre que cette analogie trouve sa source dans le plaisir qu'éprouve le lecteur à lire un livre qui « représente une histoire de conjecture à l'état pur [dans laquelle] il faut présumer que tous les faits ont une logique, la logique que leur a imposé le coupable »⁵⁵. Ainsi, le lecteur d'un roman policier, pour résoudre le crime, se doit de vérifier, par la lecture, la logique de chacun de ces faits, comme autant de chemins à parcourir dans un labyrinthe — « le monde abstrait de la conjoncture »⁵⁶ — pour en trouver la sortie.

Les personnages de Japrisot sont donc confrontés à deux types de labyrinthes selon les définitions d'Umberto Eco. Le premier est de type « unicursal » : il consiste « à atteindre le centre [de la structure] et, de là, à gagner la sortie »⁵⁷. Cette conception du labyrinthe correspond à la quête psychologique que mènent les jeunes filles durant le roman, puisqu'il s'agit de pénétrer un réseau complexe jusqu'à son centre, où est dissimulé l'objet de l'enquête — l'identité dans les livres de Japrisot, pour en ressortir avec la connaissance de ce qui s'y cachait. Dans le second cas, le labyrinthe est « maniériste » : « [il] présente un grand nombre de voies, toutes barrées, sauf une, la bonne, qui mène à la sortie »⁵⁸. Dans cette perspective, le labyrinthe symboliserait la structure de l'enquête, dans laquelle les personnages sont immergés, avec ses multiples imbrications telles que les indices ou les témoignages. Ces deux types de labyrinthes apparaissent dans chaque roman de Sébastien Japrisot. Contrairement aux deux autres héroïnes, Éliane ne se rend pas compte qu'elle se trouve au centre d'un univers complexe et de ce fait, elle se retrouve piégée – dans ce cas précis, à l'âge de neuf ans (EM, 375). En effet, l'amnésique de *Piège pour Cendrillon* et Dany ont conscience d'être tombées

54. Nous signalons ici le chapitre « Le motif du labyrinthe : se perdre pour se trouver » d'Anaïs Loulier qui nous a amené à nous questionner sur la pertinence du labyrinthe comme jeu initiatique : LOULIER Anaïs, *La Question de l'identité dans trois romans de Sébastien Japrisot*, Université Stendhal 3, Grenoble, 2013, p. 82-93.

55. ECO Umberto, *Apostille au Nom de la Rose*, Paris, Grasset, 1985, p. 63.

56. *Ibid.*, p.64.

57. LOVITO Giuseppe, « Le mythe du labyrinthe revisité par Eco théoricien et romancier à des fins cognitives et métaphoriques », *Cahiers d'études romanes* [en ligne], 27, 2013, URL : <http://journals.openedition.org/etudesromanes/4141> ; DOI : 10.4000/etudesromanes.4141 (consulté le 1er mai 2018).

58. *Ibid.*

dans un piège labyrinthe : elles sont égarées dans une situation qu'elles ne comprennent pas, mais elles parviennent finalement à résoudre leur enquête. De ce fait, leur aventure exprime le caractère initiatique du labyrinthe, tel que Michel Picard le conçoit pour le jeu en général :

Quant à ses fonctions, le jeu, en relation manifeste avec la *symbolisation*, serait à la fois *défensif* et *constructif*; procurant une *maîtrise* particulière (« s'irréaliser pour se réaliser »), il remplirait un rôle *intégrateur* capital, tant interne qu'externe. (c'est l'auteur qui souligne)⁵⁹

Le labyrinthe est ainsi un jeu qui symbolise la complexité de la vie réelle. Sa fonction initiatique vise à un développement de l'héroïne par la confrontation à diverses difficultés surmontées par la réflexion et l'ingéniosité (*défensif*) et l'affirmation de sa propre identité (*constructif*). Lorsque les protagonistes ont compris le fonctionnement de ce jeu et qu'elles le maîtrisent, elles se connaissent plus intimement et sont capables d'évoluer dans la vie dont le jeu n'est qu'une imitation. De ce fait, les personnages de l'amnésique, de Dany et d'Éliane, par leur aventure éprouvante, défendent leur innocence autant qu'elles se forment en tant que femmes.

La métaphore du labyrinthe reproduit ainsi un jeu initiatique qui s'adresse autant au lecteur qu'aux héroïnes. Dans le premier cas, il s'agit de comprendre les structures complexes comme des virtuosités de l'auteur destinées à approfondir l'interprétation du texte. Au même titre que les transgressions des règles du roman policier et les éléments transtextuels, les différentes voix narratives suscitent l'intérêt des critiques, car elles donnent la possibilité au lecteur de lire le récit de diverses manières et selon diverses stratégies. De ce fait, les livres de Japrisot se révèlent comme de formidables outils pour « mettre en pratique des compétences d'interprétation à travers l'expérience de lecture », comme nous le suggérons ci-dessus en citant Myers, et donc s'aguerrir en tant que lecteur. Dans le second cas, la métaphore du labyrinthe est d'autant plus signifiante qu'elle permet de concevoir non seulement les histoires comme un genre de « Bildungsroman »⁶⁰, mais aussi comme le processus de création et de développement des héroïnes.

59. PICARD Michel, *op. cit.*, p. 30.

60. Victoria Best utilise cette notion dans : BEST Victoria, « Patterns of Submission and Domination : From Jean-Baptiste Rossi to Sébastien Japrisot », dans HURCOMBE Martin, KEMP Simon, *op. cit.*, p. 95.

II. Les constructions de l'héroïne

Dans les romans de Sébastien Japrisot, l'enquête policière devient une quête d'identité sous la forme d'un récit psychologique. Ainsi, le personnage de l'héroïne monopolise toute l'attention du lecteur. Dans la perspective d'une lecture policière, la protagoniste se trouve toujours au premier plan puisqu'elle endosse les trois rôles spécifiques du genre. Dans l'optique d'une lecture psychologique, ses perceptions et ses sentiments constituent la trame du roman. Dès lors, cette omniprésence de l'héroïne, ajoutée à son statut de narrateur en focalisation interne, questionne et cristallise les deux problématiques de l'étude du personnage et de l'analyse du récit : il s'agit de définir comment l'héroïne se présente au lecteur et se développe au fil de la lecture de ce dernier pour comprendre quelles sont les stratégies qui régissent la construction des personnages de Japrisot.

1. La construction d'une identité

1.1. Découverte et reconstruction de l'héroïne

Les personnages de roman ne sont que « des héros de papier »⁶¹. Afin de corriger les analyses qui attribuent une existence propre aux êtres de fiction, de nombreux critiques rappellent en effet la nature première du personnage : il demeure avant tout une composante du texte. Dans cette perspective, il s'agit de comprendre que l'auteur crée un être fictif fonctionnel nécessaire à l'élaboration de son récit. Par conséquent, le développement des protagonistes s'apparente de prime abord à une construction du personnage par l'auteur plutôt qu'à une expérience vécue par l'héroïne.

Considérer le personnage comme une simple composante d'un texte, c'est le réduire à son seul rôle fonctionnel. Dans cette optique, l'auteur confère à ses protagonistes une identité qui se résume à diverses caractéristiques physiques, psychologiques et sociales. Ainsi, cette théorie schématique du personnage s'applique bien à l'étude du roman policier, puisque dans la forme traditionnelle du genre, les protagonistes se limitent généralement aux statuts de victime, de criminel et d'enquêteur. Selon leurs attributs, les êtres fictifs apparaissent à des moments précis du récit : « Le récit classique place à l'initiale une victime, à la finale un coupable ; tout l'intervalle est accaparé par la figure active et captivante [...] de l'enquêteur »⁶². Dans le roman policier, la victime se constitue intrigue de l'histoire, étant donné que la découverte du cadavre engendre le début de l'enquête menée durant le récit. Or, comme l'enquêteur double le

61. DUBOIS Jacques, *op. cit.*, 1992, p. 87.

62. *Ibid.*, p. 88.

lecteur, ce dernier découvre le corps dans les mêmes circonstances que le premier. Chacun doit ainsi reconstruire l'identité de la victime, qui n'est alors qu'une « forme vide » au début du roman. Par conséquent, le personnage s'affirme comme une composante textuelle complexe :

à la différence du morphème linguistique, qui est d'emblée reconnu par un locuteur, « l'étiquette sémantique » du personnage n'est pas une « donnée » a priori, et stable, qu'il s'agirait purement de reconnaître, mais une *construction* qui s'effectue progressivement, le temps d'une lecture, le temps d'une aventure fictive, « forme vide que viennent remplir les différents prédicats (verbes ou attributs) ». ⁶³

Dans le roman policier, le personnage de la victime correspond exactement à la définition donnée par Hamon. Lecteur comme détective parviennent en effet à identifier la victime en fonction des indices qu'ils récoltent tout au long de l'enquête. Ainsi, afin d'analyser la construction des personnages dans les romans de Japrisot, le statut de victime adopté par l'héroïne se constitue comme la base de la création de l'auteur. Cependant, comme les rôles du roman policier sont tenus par un seul et même personnage, Sébastien Japrisot est contraint d'utiliser un procédé particulier pour présenter la victime au lecteur :

What links both texts significantly, then, is their striking confusion of the classic 'corpse' of crime fiction with the first-person narrator. In both texts the narrators begin their tale as they emerge from a form of death-like experience. ⁶⁴

La technique utilisée par Japrisot permet de substituer à la première apparition du personnage la découverte du cadavre : l'héroïne se réveille dans la souffrance après une perte de connaissance. La sensation d'« émerger d'une expérience de mort » mentionnée par Victoria Best est amplifiée par l'évocation de l'agonie que vivent les héroïnes. Dans *La Dame dans l'auto*, Dany commence son récit en exprimant sa souffrance : « Le sol carrelé de noir et de blanc ondule comme l'eau à quelques centimètres de mes yeux. J'ai mal à en mourir. Je ne suis pas morte ». (DA, 15) Dans une perspective similaire, l'amnésique de *Piège pour Cendrillon* déclare : « Il y a tout à coup un grand éclat de lumière blanche qui me crève les yeux. [...] et je meurs à nouveau, heureuse ». (PC, 21)

Les héroïnes, qui assument également le rôle de narrateur, se réveillent d'une perte de connaissance plus ou moins longue, provoquée par un choc. Dans ces circonstances, chacune des deux héroïnes découvre les conséquences de leur

63. HAMON Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 126.

64. BEST Victoria, « Life beyond the death : reading for the demonic in the texts of Modiano and Japrisot », *French Studies*, Volume 60, 2006, p. 223.

traumatisme à travers un miroir. L'amnésique de *Piège pour Cendrillon* se décrit après que les médecins lui ont retiré ses bandages :

Mon visage. Mes yeux regardant mes yeux. [...] Mon visage immobile et déroutant, sur lequel je vis couler deux larmes tièdes, puis d'autres, d'autres encore. Mon visage à moi, qui se brouillait, que je ne pouvais plus voir. (PC, 36-37)

Grâce au reflet du miroir, Japrisot provoque un effet de découverte simultanée du visage de l'héroïne par le personnage et par le lecteur. L'amnésique prend peu à peu conscience que ce visage lui appartient, selon une progression précise renforcée par l'anaphore des termes « mon visage » : la découverte du « visage », sa description — « immobile et déroutant » — et la certitude que ce visage — « mon visage à moi » — est bien le sien. Néanmoins, cette nouvelle apparence est « brouillée », préfigurant symboliquement les doutes de l'enquête à venir. Dans la même perspective, Dany se regarde dans un miroir après son agression, et découvre alors une « image brouillée », car dans sa chute, la jeune femme myope a perdu ses lunettes. Ce visage flou annonce également la confusion qui constitue l'intrigue du roman. Dans *L'Été meurtrier*, la première apparition d'Éliane présente des analogies avec celles de l'amnésique et de Dany. Au début du roman, elle est présentée comme une victime, puisque le narrateur, Pin-Pon, déclare : « Je suis facilement d'accord sur les choses. Enfin, je l'étais avec Elle. Une fois, je lui ai donné une gifle et, une fois, je l'ai battue. » (EM, 13) Cette citation rend compte de la posture de victime d'Éliane, car elle est violentée par un homme. Par ailleurs, ce dernier emploie le surnom impersonnel de la jeune femme pour la désigner, engendrant un effet d'indétermination du personnage, semblable aux images brouillées de l'amnésique et de Dany.

Le personnage reste néanmoins un morphème vide à remplir, comme en témoigne le cas de l'amnésique : la jeune femme se présente en répétant les paroles du médecin qui l'aide à retrouver la mémoire. Selon elle, cet exercice s'avère inutile : « Ce qui est important, c'est que je répète. Ça n'évoque rien. Ce sont des mots. » (PC, 27) Comme le lecteur, l'héroïne ne connaît pas ces noms initialement ; elle doit ainsi procéder à une construction progressive d'un personnage — elle-même — à partir de quelques informations données en préambule du récit. Au fil de la lecture, le personnage s'attribue une identité et ces dénominations prennent du sens. Dans cette perspective, Jacques Dubois s'est notamment intéressé à l'onomastique dans les romans de Japrisot, en particulier aux surnoms des héroïnes :

Sébastien Japrisot procure une traduction onomastique astucieuse de cette terrible inquiétude de soi [...] Michèle Isola est surnommée Mi :

désignée par la syllabe unique d'une simple note de musique, qui ne pèse ni ne pose, elle semble n'avoir droit qu'à un morceau de prénom, dont la signification même est celle du fractionnement (demi). Et c'est tout à coup comme si cette jeune femme à la forte personnalité ne pouvait accéder à la pleine reconnaissance de son être. Mais la chose est encore plus marquée avec Éliane que les deux familles ont pris l'habitude de surnommer « Elle » : autre fraction de nom propre, mais aussi pronom tenant lieu de nom alors qu'il est précisément celui de la tierce personne ou de la non-personne.⁶⁵

Les noms sont donc porteurs de signification. L'amnésique s'affirme tantôt comme Mi, tantôt comme Do, mais n'est jamais pleinement elle-même. La fin du roman dévoile d'ailleurs qu'aucune des deux n'aurait hérité de la totalité de la fortune de marraine Midola, comme si les jeunes femmes devaient s'unir et ne faire qu'une pour en bénéficier : « le testament prévoit pour Micky une rente mensuelle, dont Domenica aurait eu la charge. » (PC, 221) De son côté, Éliane adopte le surnom de la non-personne : « Elle ». Cette dénomination s'explique en raison de troubles d'identité dont elle souffre et qui lui provoquent des changements d'attitude soudains : elle se comporte comme une petite fille quand elle devient « Elle ». Dans une brève biographie de Japrisot, Marina Kundu observe que le prénom d'Éliane prend une signification particulièrement évocatrice de sa personnalité, car il correspond à l'anagramme *aliéné*⁶⁶. Enfin, dans *La Dame dans l'auto*, Dany Longo se marie avec Baptistin Laventure, adoptant alors un nouveau patronyme. Or, ce nom porte une double signification : non seulement, il renvoie à l'aventure vécue par Dany, mais il lui permet également de garder une partie de celle qu'elle fut avant ce mariage :

Elle devint donc Dany Laventure. De sorte que sur le trousseau de jeune fille qu'elle avait brodé avec espoir et des yeux miros à l'orphelinat, elle n'eût même pas besoin de changer les initiales. (DA, 312)

Le personnage s'affirme comme une construction qui s'effectue progressivement le temps d'une lecture. Japrisot parvient notamment à symboliser la vacuité du morphème en attribuant une amnésie ou une altérité psychologique à ses héroïnes. Par ce procédé, l'auteur crée un effet de révélation simultanée, car le lecteur découvre les protagonistes au moment précis où ceux-ci émettent des doutes sur leur identité. Le lecteur détermine ainsi le personnage parallèlement à la quête d'identité menée par ce dernier, et c'est la lecture, par l'insertion de péripéties et de nouveaux personnages, qui lui permettra de donner du sens à ce signe encore peu défini à ce stade du roman.

65. DUBOIS Jacques, *op. cit.*, 1992, p. 193.

66. KUNDU Marina, « Sébastien Japrisot », *Yale French Studies*, Special Issue : After the Age of Suspicion : The French Novel Today, 1988, p. 135.

1.2. Les troubles d'identité

Dans le roman policier, les rôles définissent les personnages. Ainsi, leurs caractéristiques et leur place dans le roman sont déterminées selon qu'ils sont la victime, le criminel ou l'enquêteur de l'histoire. Dans cette perspective, Jacques Dubois décrète que les rôles sont constitutifs de la structure d'un roman policier : « [ils] disent la position du personnage à l'intérieur d'un système où chacun se définit en rapport et par opposition aux autres »⁶⁷. En effet, pour qu'il y ait un crime, il faut évidemment un criminel et une victime. La relation entre ces deux entités constitue l'intrigue d'un roman policier. Même si les héroïnes de Japrisot endossent les deux rôles, elles ont d'abord été désignées comme les victimes des romans ; de ce fait, il s'agit désormais d'étudier le personnage qui correspond au meurtrier dans cette situation.

« Les rapports entre personnages [...] peuvent toujours être réduits à un petit nombre et [...] ce réseau de rapports a un rôle fondamental pour la structure de l'œuvre »⁶⁸. Comme le déclare Todorov, les liens entre les personnages constituent la base de tout roman. Dans son analyse consacrée aux *Liaisons dangereuses* de Laclos, le critique définit trois rapports à partir desquels sont fondées toutes les relations des personnages par dérivation : ainsi le rapport du désir est lié à celui de la haine par opposition et à celui de l'amour par réciprocité. Or, les rapports de l'amour et de la haine apparaissent régulièrement au cours des récits de Japrisot, notamment dans les premières œuvres de l'auteur, *Les Mal-Partis* et *Visages de l'amour et de la haine*⁶⁹. Dans ces deux livres, Victoria Best observe que les relations sont basées sur un modèle de soumission et de domination que l'on constate également dans les romans policiers de l'auteur : « The hothouse, fever pitch atmosphere of these early works creates the perfect context for the often illogical but determined transgressions of the literary thriller »⁷⁰. En effet, les jeunes femmes s'énamourent d'autres personnages qui semblent éprouver réciproquement les mêmes sentiments. C'est le cas des couples amoureux que forment Mi et Do, Dany et Philippe et Éliane et Pin-Pon. Cependant, dans le cas de cet amour passionnel — parfois quasi fraternel — le rôle du criminel s'observe facilement : Do séduit Mi pour la tuer, Éliane séduit Pin-Pon pour se venger et Philippe séduit Dany pour lui voler sa voiture.

Un rapport plus complexe s'établit entre les héroïnes et leur mère respective. Le personnage des jeunes femmes se construit principalement en fonction de la figure

67. DUBOIS Jacques, *op. cit.*, 1992, p. 88.

68. TODOROV Tzvetan, « Les catégories du récit littéraire », *Communications*, n°8, 1966, p. 133.

69. JAPRISOT Sébastien, *Écrit par Jean-Baptiste Rossi*, Paris, Robert Laffont – Denoël, 1987.

70. BEST Victoria, art. cit., 2009, p. 89.

maternelle, les femmes désignées pour ce rôle étant parfois des mères de substitution. Dans *Piège pour Cendrillon*, Michèle perd sa mère dans sa jeunesse et c'est Jeanne qui l'éduque comme une « mère adoptive » en tant que gouvernante (PC, 92-93). Dans *La Dame dans l'auto*, la mère de Dany est décédée durant son enfance, et la jeune fille est placée dans un orphelinat : elle considère Maman-Sup, la mère supérieure de l'orphelinat, comme sa mère, cette dernière apparaissant sous la forme d'une voix intérieure durant tout le roman. Dans *L'Été meurtrier*, la mère d'Éliane est toujours vivante, et l'héroïne l'érige au rang de modèle ; néanmoins, la Tante Cognata peut également représenter une mère de substitution pour la jeune femme, car elle lui déclare : « Une femme comme moi qui n'a pas eu d'enfant, elle est plus attentive, parce que c'est toi, maintenant, qu'elle aurait aimé avoir. » (EM, 153) Ainsi, ce dernier exemple démontre que les héroïnes incarnent aux yeux de leur mère une possibilité de réaliser leurs désirs et leurs objectifs. À l'opposé, les jeunes femmes conçoivent les vieilles femmes comme des exemples pour se construire. Dans cette optique, la construction de l'héroïne s'effectue par l'adoption d'une mère qui la forme à son image, quitte à s'exprimer ou agir à sa place :

At her arrest, when she asks Jeanne who she is and Jeanne replies that she is her little girl and cannot admit to more than that, it is this identity that the amnesiac has formed and adopted, as she chooses to always be Jeanne's little girl, following Jeanne's advice, permitting her to speak for both of them at trial, and allowing her to take most of the blame.⁷¹

Les héroïnes apparaissent comme un double de leur mère. Elles adoptent leur statut selon qu'elles sont victime ou criminelle. Éliane compatit au viol de sa mère, au point de recréer la scène de l'agression avec Leballech et Touret ; son objectif vise à venger sa famille contre les coupables de ce crime. En devenant le double de sa mère, l'héroïne justifie davantage les raisons qui la poussent à commettre le crime. Dans un même cas de figure, Domenica nourrit une jalousie envers Michèle comparable à celle de Jeanne, sa mère de substitution ; ainsi, elle respecte le plan que la gouvernante établit afin d'éliminer Mi. Mais l'attitude surprotectrice de Jeanne dénote autant de sentiments d'amour que d'une volonté de diriger sa fille :

Jeanne's behaviour towards her combines elements of the phallic mother and the prison guard, her domineering will indistinguishable from a compelling and profound expression of love.⁷²

Ainsi, alors qu'elle se réveille de son coma et ne se reconnaît pas dans le portrait que Jeanne dresse d'elle avant l'accident, elle déclare : « je me suis mise à ressembler à tes

71. MYERS Susan M., art. cit., 2009, p. 114.

72. BEST Victoria, art. cit., 2009, p. 99.

mensonges. » (PC, 70) Consciemment ou non, la mère participe ainsi à la construction de l'héroïne puisque Éliane cherche à lui ressembler tandis que Jeanne élabore une nouvelle identité à l'amnésique. Or, contrairement à elles, Dany préfère désobéir à sa mère, la voix intérieure de Maman-Sup, qui lui conseille sans cesse de fuir durant l'aventure.

La désobéissance de Dany à l'égard de Maman-Sup traduit une émancipation de la figure maternelle. De ce fait, il faut considérer l'aventure des héroïnes comme une quête initiatique vers l'âge adulte⁷³. Sans cesse, les trois jeunes femmes s'inspirent de leur mère pour réaliser leur enquête. Cependant, Dany se révèle plus mature que l'amnésique et Éliane qui dépendent encore de leur mère. À la fin de *Piège pour Cendrillon*, l'amnésique se reconforte ainsi : « [Jeanne] me prendra dans ses bras, elle me bercera jusqu'à ce que je m'endorme, je ne lui demanderai rien que de continuer à m'aimer. » (PC, 215) Éliane adopte un comportement encore plus représentatif de ce trouble puisqu'elle tète le sein de sa mère à plusieurs reprises. (EM, 88 ; 114) Ces gestes de mère traduisent une subordination de l'amnésique et d'Éliane qui expliquent les raisons de l'échec de leur enquête. Au contraire, Dany parvient à résoudre l'énigme et le roman se termine sur le mariage qui symbolise sa maturité, mais surtout, signifie qu'elle se construit elle-même par ses choix⁷⁴. Ainsi, seule celle qui tue symboliquement la mère accède à l'âge adulte, auquel cas elle endosse la souffrance par une mise à mort d'elle-même :

Le matricide est notre nécessité vitale, condition sine-qua-non de notre individuation [...] l'objet maternel étant introjecté, la mise à mort dépressive ou mélancolique du moi s'ensuit à la place du matricide.⁷⁵

Les personnages d'Éliane et de l'amnésique ne tuent pas symboliquement leur mère. Or le sort réservé aux deux jeunes femmes correspond exactement à l'observation de Julia Kristeva : Éliane perd la raison et demande son père, alors que l'amnésique est contrainte de prendre l'identité de Mi afin que sa peine soit moins lourde. Ainsi, les deux héroïnes échouent dans leur enquête ou leur reconquête d'identité à cause de leur dépendance aux autres personnages et de la confiance qu'elles leur accordent. Ces derniers profitent ainsi des faiblesses des jeunes femmes pour réaliser leur crime.

73. MYERS Susan J., « Sébastien Japrisot : It's a Crazy Game, The Search for Truth », dans BISHOP Michael, ELSON Christopher, *French Prose in 2000*, Amsterdam, Rodopi, 2002, p. 203.

74. « As Dany acts on her own behalf, she exhibits the control and purpose of a competent adult. The process of finding the truth has entailed a second process of growing up. » MYERS Susan J., *Ibid.*, 2002, p. 203.

75. KRISTEVA Julia, *Soleil Noir : dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, p. 38, citée par BEST Victoria, art. cit., 2009, p. 90.

2. Les rôles du personnage

2.1. Le personnage comme jouet du récit

La construction des personnages d'un roman s'effectue autant sur le plan de l'écriture que sur celui de la lecture. Comme les différents éléments observés jusqu'ici tenaient principalement au premier, il s'agit désormais de s'intéresser à la réception de l'œuvre. Dans cette perspective, Vincent Jouve définit l'effet-personnel⁷⁶ en distinguant l'interprétation du personnage d'un *lectant jouant* et celle d'un *lectant interprétant*⁷⁷ :

Le premier saisit le personnage comme un pion narratif dont il s'agit de prévoir les mouvements sur l'échiquier du texte. Le second l'appréhende comme l'indice d'un projet sémantique.⁷⁸

Dans le prolongement de notre réflexion narratologique, il importe dorénavant de déterminer comment le *morphème vide* évolue selon « un jeu de prévisibilité »⁷⁹. Le lecteur, dès l'apparition du personnage, construit une image de ce dernier selon ses caractéristiques. Le jeu de prévisibilité consiste à définir au fur et à mesure une image plus précise du protagoniste en fonction de la récurrence de certains traits descriptifs. Néanmoins, la prévision du lecteur ne se fonde pas uniquement sur le texte qu'il lit, mais également sur son expérience littéraire :

Le *lectant jouant* s'appuie également sur des scénarios communs et intertextuels. Ils lui permettent d'anticiper la suite du récit en fonction d'une idée du « vraisemblable » issue de l'expérience commune et de la pratique littéraire.⁸⁰

Pour prévoir le récit, le lecteur repère les caractéristiques qu'il a pu observer dans d'autres textes, afin de tester « la conformité à certaines règles préétablies du *genre* »⁸¹. Ainsi, les romans de Japrisot étant classés dans le domaine policier, le lecteur construit son personnage en fonction des rôles immuables du genre. Comme nous l'avons vu auparavant, chaque héroïne endosse successivement les trois rôles, cependant, elle est avant tout définie comme une victime. En effet, les trois jeunes femmes sont manipulées par les autres personnages qui profitent de leurs faiblesses en les traitant comme des

76. L'effet-personnel désigne une « lectur[e] du personnage comme un élément du sens » dans ses fonctions narrative et herméneutique : JOUVE Vincent. Pour une analyse de l'effet-personnage. *Littérature*, n°85, 1992, p. 111.

77. JOUVE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 81. L'auteur reprend ce terme à Michel Picard, qui distingue le *lectant* « qui s'intéresse à la complexité d'un texte », du *liseur* (« part du sujet qui tenant le livre entre ses mains, maintient le contact avec le monde extérieur ») et du *lu* (« inconscient du lecteur réagissant aux structures fantasmatiques du texte ») dans son ouvrage PICARD Michel, *op. cit.*, p. 112-113 et p.214 (citées par Vincent Jouve).

78. JOUVE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p.92.

79. *Ibid.*, p. 93.

80. *Ibid.*, p. 94-95.

81. *Ibid.*, p. 96.

objets. À plusieurs reprises, les autres personnages évoquent la vulnérabilité des jeunes femmes en les comparant à des jouets. Or, cette comparaison nous rapporte à la définition du pion narratif, dans la mesure où les criminels interprètent les gestes de l'héroïne afin de prévoir son comportement.

Aux yeux des autres personnages, les héroïnes ne sont que des poupées ou des marionnettes. Comme l'image du pion, celle du jouet se rapporte à la possibilité pour le criminel de jouer avec les jeunes femmes en les manipulant. Ainsi, la comparaison avec la poupée ou la marionnette s'établit lorsque les protagonistes se figent ou semblent automatisées, comme Michèle dans *Piège pour Cendrillon* : « [Mi] s'endormit aussitôt, sa cigarette allumée entre les doigts, aussi soudainement qu'une poupée. [...] La poupée fit un bruit de baiser avec la bouche et se rendormit. » (PC, 112) Michèle s'endort soudainement, suggérant ainsi une déconnexion comme celle d'un jouet, le bruit de baiser confirmant l'analogie à l'automatisation de la « poupée ». Plus tard, sans la comparer implicitement à un jouet, Domenica manipule Michèle comme une poupée :

[Mi] était triste. Do la déshabilla, lui prêta, à son tour, une veste de pyjama, la coucha dans son lit, la garda dans ses bras jusqu'à la sonnerie du réveil, sans dormir, écoutant son souffle régulier, se disant : « Maintenant, ce n'est plus un rêve, elle est là, elle est à moi, je serai tout imprégnée d'elle en la quittant, je suis elle. » (PC, 118)

Dans cet extrait, plusieurs éléments dénotent l'attitude manipulatrice de Domenica. D'abord, elle s'occupe de Michèle comme d'une poupée, puis parle de cette dernière comme si elle lui appartenait. Ces deux comportements révèlent les projets de la jeune femme : il s'agit de gagner la confiance de Mi en prenant soin d'elle afin de développer son plan criminel qui consiste à la tuer pour prétendre à l'héritage à sa place. Mais malgré ses airs de poupée, Michèle ne se laisse pas manipuler aussi facilement, au contraire, les rôles s'inversent quand elle propose de payer Domenica pour rester avec elle : « Do répondit que c'était idiot et qu'elle n'était pas un jouet qu'on prend, qu'on quitte. » (PC, 118) Pourtant, lors de sa rencontre avec Jeanne, cette dernière la compare également à un jouet :

Vous êtes devenue une sorte de poupée qui reçoit sans broncher les taloches et les embrassades, vous avez facilement l'air gentil, vous êtes plus jolie que je ne le croyais, mais pas moins embêtante. Vous avez une idée derrière la tête et d'ordinaire les poupées n'en ont pas. (PC, 130)

La gouvernante traite Domenica de poupée, mais cette dernière s'apparente plutôt à une marionnette. Déterminée à tuer Mi, la jeune femme accepte de suivre le plan de Jeanne qui nourrit la même ambition. Ainsi, devenue amnésique, elle décrit son immolation

comme un acte commandé par la gouvernante en se comparant à une marionnette : « Au rez-de-chaussée, que le feu gagnait, elle accomplissait ses derniers gestes de marionnette. » (PC, 158) De ce fait, alors qu'elle refuse d'être considérée comme un jouet par Michèle, Domenica devient inconsciemment celui de Jeanne.

Dans *L'Été meurtrier*, l'héroïne est également considérée comme une poupée. Néanmoins, contrairement à Domenica, elle accepte consciemment de se réduire à ce rôle. Dans le premier chapitre, narré par Pin-Pon, ce dernier constate qu'Éliane souffre de moments d'obnubilation, ce qui l'amène à la comparer à une poupée :

Je n'ai jamais vu personne qui sache rester immobile comme Elle. C'était stupéfiant. On pouvait croire que son cerveau même était bloqué, qu'il n'y avait plus rien au fond de ses grands yeux ouverts. Une fois, à la maison, elle ne m'a pas entendu venir, je suis resté immobile moi aussi, pour l'observer. Elle était véritablement une poupée. Elle était une poupée qui ne sert pas, qu'on a laissée assise entre deux murs dans un coin de la chambre. (EM, 55)⁸²

La comparaison s'effectue principalement à propos de l'immobilité d'Éliane et de son regard fixe. À ce propos, Pin-Pon décrit que la jeune femme renvoie une sensation de paralysie mentale lors de tels moments. De plus, cette comparaison se révèle dégradante dans la mesure où le jeune homme considère que cette poupée « ne sert pas » suggérant par cette remarque qu'elle ne remplit pas sa fonction qui consiste à procurer du plaisir. Or, Éliane est consciente de ses moments d'absence de lucidité, notamment lorsqu'elle fait l'amour :

Pin-Pon revient avec Elle trois nuits de suite dans la grange. Il la déshabille, il lui écarte les jambes sur le lit de la tante, il fait entrer par secousses son sexe de cheval dans son ventre, il met une main sur sa bouche pour l'empêcher de crier. Voilà. Ensuite, il plane trois journées au-dessus de la terre, dans son garage. Il croit, comme Elle le lui dit, qu'elle n'a jamais connu de sensations pareilles, que c'est trop bon, qu'elle meurt. (EM, 98)

Dans cet extrait, narré par Éliane, on constate pourtant que c'est la jeune femme qui se joue de Pin-Pon. En effet, l'héroïne se dédouble en Elle lors de ses crises et durant ses rapports sexuels. Dans son état d'obnubilation, elle redevient donc une poupée et son amant la traite ainsi : il la « déshabille », il lui « écarte les jambes » et par conséquent, il la manipule. Seulement, dans la deuxième partie de l'extrait, Éliane révèle qu'elle dupe le jeune homme en le louant pour ses talents d'amant. En le séduisant, la jeune femme s'assure dès lors qu'il la vengera lorsqu'elle servira de poupée à d'autres hommes comme

82. Cette analogie se répète aux pages 51 et 73.

elle le prévoit dans son plan. De ce fait, le rapport de manipulation s'inverse sans que le jeune homme s'en rende compte.

L'inversion du rapport de manipulation s'observe également dans *La Dame dans l'auto*. Comme dans *L'Été meurtrier*, les hommes traitent les femmes comme des jouets, à l'instar d'Anita : « elle était restée une nuit dans ma chambre, pour servir de misérable jouet à deux compagnons de sortie éméchés ». (DA, 210) Dany n'échappe pas à la cruauté des hommes du roman, puisque Philippe, l'homme qu'elle rencontre durant son périple, se joue d'elle et de son amour : « Il lui laissait son sac à main pour qu'elle puisse se débrouiller, [...] une heure pour se venger. Elle avait sa chance. » (DA, 146) Alors qu'il avait séduit la jeune héroïne, il l'abandonne en lui volant la voiture de son patron. Néanmoins, comme sous la forme d'un jeu, il décide de lui donner une chance de le rattraper. De plus, le jeune homme semble considérer la vie comme un jeu, comme en témoigne son appréciation de la situation de Dany lorsqu'elle lui explique ses mésaventures : « Ils vous ont fait jouer le petit poucet à l'envers. » (DA, 131) Par ses allusions au monde du jeu, Philippe révèle inconsciemment au lecteur le rôle de pion narratif que joue Dany dans le récit : Caravaille a décidé d'établir un scénario dans lequel l'héroïne n'est qu'une poupée que l'on manipule, un objet inerte que l'on déplace sur un plan de jeu. En effet, au début du roman, l'héroïne constate que son patron la considère comme un objet en la décrivant à Anita au téléphone :

Elle voulait qu'il me décrive, il me décrivait. C'était un être humain, elle. Quant à moi, Dany Longo, j'aurais pu tout aussi bien être une lessiveuse en réclame au Bazar de l'Hôtel-de-Ville. (DA, 40)

Cette scène révèle comment Dany se rabaisse face aux autres personnages et démontre l'attitude que Caravaille porte à son égard, comme il le lui avoue à la fin du roman :

Je me rendais compte qu'aucune de mes hésitations ne vous échappait, que des idées s'enchaînaient dans votre esprit, à vous aussi, bref que vous étiez vivante. Jouer, dans mon plan, avec Maurice Kaub était simple. Je pouvais, comme un objet, à mon gré, le déplacer de toutes les façons, et même lui faire vivre n'importe quoi puisqu'il était mort. Vous, par un paradoxe encore plus grand, vous portiez en vous dix millions de gestes imprévisibles dont un seul pouvait me perdre. (DA, 273)

Cet aveu de Caravaille à propos de l'échec de son plan dévoile la mauvaise interprétation de l'héroïne par le criminel. Ce dernier, considérant Dany comme un objet lorsqu'il configure son scénario, ne perçoit pas le piège que représente l'attitude désintéressée de la jeune femme : elle ne manifeste jamais de refus ou de mécontentement lorsqu'il lui demande de venir taper un dossier chez lui ou de ramener leur voiture de l'aéroport. De

plus, l'imprévisibilité de la jeune femme contrecarre avec l'image de poupée manipulable que lui attribue Caravaille, ce qui anéantit définitivement son plan. Alors qu'au début du roman, le lecteur conçoit Dany comme un objet, elle échappe à cette comparaison en refusant de « jouer dans le plan » de Caravaille, puis déjoue son scénario en résolvant l'énigme. De ce fait, et contrairement à Anita, Dany ne sert pas de jouet aux hommes.

Les trois héroïnes s'affirment comme des personnages insaisissables. D'une part, malgré leur apparence de poupée inerte ou de marionnette dirigée, les jeunes femmes ne se laissent pas manipuler et inversent même les rôles. Ce constat s'applique également au lecteur qui avait fait de ce personnage un pion interprétatif. Les différents personnages du roman — y compris l'héroïne elle-même — décrivent la protagoniste comme une personne fragile et manipulable, ce qui conduit le lecteur à lui attribuer le rôle de victime du récit. Or, il s'avère que les trois jeunes femmes détiennent la faculté de tromper à la fois leur entourage et le lecteur grâce à leur imprévisibilité et à leurs mensonges. En outre, leurs capacités à changer d'identité ou à s'en construire une témoignent surtout de leurs prédispositions pour jouer un rôle.

2.2. « Jouer la comédie » : qui se joue de qui ?

À la question de Serge Reppo « Vous savez avec quoi vous jouez en ce moment ? », Michèle Isola répond « Avec le feu. » (PC, 195) Dans la logique de notre réflexion sur la construction sur l'héroïne, cette provocation dénote d'un renversement de situation : désormais, le criminel ne se joue plus de la victime, au contraire, cette dernière s'amuse de la situation. Cette constatation s'explique par le comportement des héroïnes : elles jouent le rôle que les criminels attendent d'elles pour mieux retourner le scénario contre ces derniers.

Si les personnages de roman peuvent être considérés comme des pions, seul l'auteur détient le pouvoir de les déplacer. En effet, il demeure l'unique créateur des protagonistes de ses récits. Dans cette optique, le personnage est élaboré en fonction des sentiments de l'écrivain et de ses besoins pour composer son récit. Contrairement au pion narratif, qui présente un intérêt ludique pour le lecteur, le pion herméneutique vise donc une démarche plus intellectuelle qui se situe dans l'interprétation du texte⁸³ :

tandis que le personnel narratif contribue à structurer l'histoire en essayant des marques redondantes qui s'organisent en système, c'est

83. Les notions de pion narratif et pion herméneutique sont empruntées à Vincent Jouve : JOUVE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 100.

en perturbant ce même système que le personnel herméneutique fait sens.⁸⁴

De toute évidence, les héroïnes de Japrisot sont des pions herméneutiques : elles perturbent le système du roman policier. Dans ce genre romanesque où les deux rôles de la victime et du meurtrier restent bien définis, les jeunes femmes créées par l'auteur sont destinées à reporter son projet sémantique qui consiste à endosser deux identités. Or, comme le souligne Vincent Jouve, le lecteur interprétant se réfère à une idée de l'auteur pour interpréter ses personnages⁸⁵. Il s'avère que dans le cas de Sébastien Japrisot, la double identité des héroïnes correspond à plusieurs traits de l'auteur :

Le thème du double revient d'ailleurs souvent chez Jean-Baptiste. C'est un thème Japrisien. [...] Il aime bien être à la fois dans le rêve et hors du rêve, [...] il aime bien être à la fois le démiurge et celui qui regarde passer les bulles de savon.⁸⁶

La récurrence du thème du double s'explique principalement par des éléments biographiques de l'auteur : d'une part, ce dernier a écrit sous deux noms — sous son nom de naissance Jean-Baptiste Rossi et sous son pseudonyme Sébastien Japrisot, d'autre part il a écrit tant pour le cinéma qu'en littérature. Or, ces deux caractéristiques s'observent également chez les personnages. Les trois héroïnes sont ainsi nommées par un surnom, comme nous l'avons évoqué auparavant, et de plus, chacune fait référence au cinéma durant le récit. Cette anecdote demeurerait anodine s'il s'agissait seulement d'une passion des jeunes femmes, mais leur intérêt prononcé pour cet art les amène à jouer la comédie pour tromper les autres personnages.

Dans *L'Été meurtrier*, Éliane voue une admiration sans failles pour Maryline Monroe. (EM, 24) Elle admire sa vie et plus particulièrement les conditions de sa mort :

Elle répétait toujours que c'était formidable que Marilyn soit morte comme ça, en avalant des trucs, avec tous ces photographes le lendemain, qu'elle était restée Marilyn Monroe jusqu'au bout. (EM, 25-26)

Cette déclaration préfigure les funestes projets qui la conduiront à une fin aussi atroce que celle de son idole ainsi que les talents d'actrice dont elle se vante sans cesse durant le roman.

84. JOUVE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 100.

85. *Ibid.*, p. 106.

86. POLLE Emmanuelle, *Sébastien Japrisot*, Le mardi des auteurs, Les Nuits de France Culture, mai 2010, URL : <https://podcloud.fr/podcast/les-nuits-de-france-culture/episode/le-mardi-des-auteurs-sebastien-japrisot-1ere-diffusion-04-slash-05-slash-2010> (consulté le 2 février 2019), 25:15.

Dans *La Dame dans l'auto*, Dany fait également part de son admiration pour le cinéma, et plus précisément pour le film *Boulevard du crépuscule* :

J'étais amoureuse d'eux, j'aurais voulu être eux, tous les trois [...] j'ai souhaité avec le plus grand désespoir d'être enfermée dans cette histoire, et qu'elle recommence sans fin et que je n'en sorte jamais plus. (DA, 29-30)

Les héroïnes souhaitent devenir des personnages de fiction et elles adoptent ainsi un rôle. En tant que personnes dans le roman, elles se proclament elles-mêmes personnages dans certaines situations :

La vie n'était pas tout à fait la vie, je n'étais une voleuse de voiture que le temps d'une valse de 14 Juillet, il ne fallait pas que je joue à me faire peur et à croire que c'était sérieux. (DA, 65-66)

Comme dans le cas de Michèle, qui s'amuse de jouer avec le feu, l'aspect du danger n'est pas mesuré : les héroïnes « font comme si » elles n'étaient que des actrices qui jouent un rôle⁸⁷. Cette attitude s'explique par la duplicité de chacune des trois héroïnes :

Like Éliane in *L'Été meurtrier*, Dany tends to consider herself as two entities: the pliant, socially acceptable employee and the spontaneous, irresponsible other who takes the Thunderbird on the 11th July, l'autre, la coupable.⁸⁸

Cette distinction des deux identités que renferme Dany se révèle intéressante dans la construction du récit. Dans les premières pages du roman, la jeune femme présente son vrai visage au lecteur : celui d'une fille inquiète — « Depuis des heures, j'avais peur. (DA, 15) » — et honteuse. (DA, 20) Puis, dès qu'elle reprend ses esprits, Dany explique ses projets qui consistent à mentir et à jouer la comédie :

Si les choses tournent mal, qu'on m'arrête, que je doive fournir [...] un alibi, une explication, c'est par là qu'il faudra commencer. Ce ne sera pas tout à fait la vérité, mais je parlerai longtemps, sans reprendre haleine, avec des sanglots dans la voix, je serai la victime naïve d'un rêve à quatre sous. J'inventerai n'importe quoi pour faire plus vrai : des crises de dédoublement de la personnalité, des grands-parents alcooliques [...] je vais écœurer ceux qui m'interrogent, je veux les noyer sous un torrent d'inepties. C'était moi et ce n'était pas moi, vous comprenez ? [...] C'est l'autre, la coupable. (DA, 20-21)

87. Dans *La Traversée du miroir*, Alice joue dans son salon avec ses chats. Sans cesse, elle répète aux félins « Faisons comme si » avant de traverser le miroir et d'aller dans la « Maison du Miroir ». Dans ce second livre de Carroll et contrairement à *Alice au Pays des Merveilles*, Alice ne rêve pas son aventure, mais elle l'imagine en « faisant comme si ». Les héroïnes de Japrisot se situent justement entre le rêve et le jeu de rôle : alors qu'Alice décide de devenir la Reine d'un jeu d'échecs, les héroïnes de Japrisot jouent le rôle de la victime ou du criminel dans une histoire policière. Au sujet du rêve dans les romans de Japrisot, voir LOULIER Anaïs, *op.cit.*, p. 96-116.

88. HURCOMBE Martin, « Conflicting Testimonies : Dialogic Oppositions in Japrisot's Suspense Novels », dans HURCOMBE Martin, KEMP, Simon, *op. cit.*, p. 31.

Dans cette citation, l'héroïne expose son projet au lecteur. S'il s'agit avant tout de mentir pour se disculper du vol de la voiture et apparaître comme une « victime », la comédie qu'elle prévoit de jouer aux policiers trompe inversement le lecteur : ce dernier identifie le personnage comme un coupable qui invente des prétextes qui l'innocentent. De plus, dans son mensonge, Dany évoque des « crises de dédoublements de personnalité » qui préfigurent la duplicité relevée durant le roman et guident le lecteur dans une interprétation erronée de l'héroïne qui consiste à la concevoir folle.

Selon Philippe, Dany joue la comédie pour le tromper. (DA, 172) De façon similaire, le lecteur peut légitimement douter de la sincérité de l'héroïne dans son récit, car cette dernière dissimule longtemps son avortement. Ce constat s'applique aussi à l'amnésique de *Piège pour Cendrillon*. Durant l'histoire, Jeanne élabore un plan dans lequel Do doit se transformer en Mi, en imitant sa façon de parler et de se comporter. Or le stratagème ne se déroule pas comme prévu et la gouvernante s'inquiète, car elle ne parvient pas à distinguer si l'amnésique est réellement Mi ou si c'est Do qui imite cette dernière. L'amnésie menace le plan puisque la jeune femme peut à tout moment retrouver la mémoire — ce que Jeanne tente d'empêcher en retirant la victime de l'hôpital — et dévoiler le piège. L'amnésie pose néanmoins un second problème, comme le déclare la gouvernante à la jeune femme : « Au fond, ça te serait tellement facile de jouer la comédie. » (PC, 65) L'inquiétude de Jeanne s'explique par la possibilité pour la jeune amnésique de faire croire qu'elle est Mi en toutes circonstances aux yeux de Jeanne : soit parce qu'elle est réellement Mi, soit parce qu'elle représente exactement l'image que Jeanne a de Mi, étant donné qu'elle a appris à Do à se comporter comme la jeune femme.

Comme les deux autres héroïnes, Éliane est présentée comme un personnage tiraillé entre deux identités : la jeune femme qu'elle est devenue et l'enfant qu'elle a été. Si les troubles de dédoublement semblent parfois involontaires, Éliane parvient néanmoins à contrôler sa duplicité : elle s'abandonne ainsi à son rôle de petite fille lors d'actes sexuels et joue l'enfant dans les situations qui l'exigent. Ainsi, pour tromper certains hommes, elle se met à pleurer, à faire la moue ou des mimiques enfantines : elle devient alors « douce comme le miel », « gentille » ou « mignonne comme [elle] sai[t] faire »⁸⁹. Éliane utilise ses capacités pour obtenir les faveurs qu'elle escompte. De ce fait, dans le roman, elle se présente comme une victime potentielle des autres personnages en raison de sa faiblesse d'enfant.

89. JAPRISOT Sébastien, *L'Été meurtrier*, op. cit., p. 84, 111, 189, 197, 205, 212, 264 pour le premier et p. 90, 128, 188, 254 pour le second.

Éliane s'érige surtout comme une victime car elle incarne le rôle de sa mère. Tout au long du roman, elle adopte un accent « made-in-ma-mère » afin de lui ressembler et d'éprouver les mêmes frustrations que la vieille femme a connues en raison de ses origines. En effet, persuadée que les gens du village se moquent de ses origines, la mère d'Éliane préfère rester chez elle le jour de l'agression, alors qu'elle se sent menacée :

j'aurais pu [...] me réfugier chez quelqu'un en expliquant que j'étais seule et que j'avais peur. Ils m'auraient appelé Eva Braun, ils se seraient regardés avec des airs qui m'auraient humiliée. (EM, 166)

En incarnant le rôle de sa mère, Éliane souhaite recréer la scène du viol lorsqu'elle retrouve les deux hommes qu'elle considère comme les violeurs. Ainsi, elle élabore un scénario qu'elle raconte à Mlle Dieu et à Bou-Bou dans lequel elle incorpore des détails du viol de sa mère⁹⁰. En effet, elle répète les menaces que les violeurs ont proférées à l'égard de cette dernière⁹¹. De plus, quand elle rencontre les violeurs présumés, elle croit les reconnaître en fonction de la description donnée par sa mère : « Rien que de voir son premier regard [à Touret], je sais tout de suite que c'est celui des trois salauds qui menaçait ma mère de lui casser toutes ses dents avec un tisonnier. » (EM, 205) Ainsi, en recréant la scène du viol avec les mêmes personnages, les mêmes répliques, Éliane espère venger sa mère.

Les héroïnes ne se contentent pas de reconstruire le passé : elles le réinventent et l'inversent. Ainsi, elles se construisent un personnage en fonction de détails « mythologiques » qui rappellent sans cesse leur rôle : les victimes portent par exemple la trace de leurs blessures durant tout le récit⁹². Dans *Piège pour Cendrillon*, l'amnésique s'exprime : « Tout ce que je gardais de "l'autre", c'était mes gants et mes gants étaient à moi. » (PC, 100) Par cette déclaration, la jeune femme affirme clairement que les gants font partie de la nouvelle identité qu'elle se construit. Dans une perspective semblable, le pansement que porte Dany dans *La Dame dans l'auto* devient également l'un des traits spécifiques de l'héroïne. Néanmoins, elle préfère se distinguer par ses lunettes :

je porte des lunettes — aux verres fumés, mon canard, pour cacher que je suis myope — et tout le monde s'en rend compte, abrutie — et ce que je sais faire le plus correctement c'est me taire. (DA, 22)

90. Mlle Dieu est l'ancienne enseignante d'Éliane. Par amour, elle se plie à toutes ses volontés et collabore inconsciemment à son plan. Elle est sa confidente, comme Bou-Bou, le frère de Pin-Pon.

91. La mère d'Éliane cite les menaces des violeurs dans le chapitre l'acte d'accusation : « On va te briser l'os du nez, toutes tes dents avec un tisonnier. » (EM, 164) Dans le chapitre l'exécution, Bou-Bou raconte à Pin-Pon que les violeurs d'Éliane l'ont menacée avec les mêmes mots : « Ils lui ont dit qu'on lui casserait l'os du nez et toutes ses dents avec un tisonnier. » (EM, 350-351)

92. Nous empruntons cette expression à Jacques Dubois, qui l'utilisait pour qualifier les pipes de Rouletabille et de Maigret comme des détails qui inscrivent les deux personnages dans l'imaginaire collectif, DUBOIS Jacques, *op. cit.*, 1992, p. 88.

Les deux traits spécifiques que mentionne Dany — les lunettes aux verres fumés et se taire — témoignent de son caractère incertain et anxieux⁹³ : d'une part, elle se cache derrière des verres qui dissimulent une grande partie de son visage et d'autre part, en se taisant, elle ne donne la possibilité d'appréhender ni ses idées ni ses émotions. Dany présente donc l'image d'une femme très attentive à l'image qu'elle renvoie, comme le déclare Anita à Michel Caravaille : « Je suis sûre qu'elle [Dany] n'est pas dupe. Seulement, ce qu'il y a derrière ses lunettes, on ne le sait jamais. » (DA, 277) Les héroïnes camouflent ainsi leurs idées derrière leur apparence et le rôle qu'elles jouent, comme le remarque la Tante Cognata à propos d'Éliane :

Je crois qu'elle est malheureuse. Je veux dire que sa vie n'a pas dû être drôle tout le temps, et que personne ne le sait, parce que ça, elle le montrerait moins volontiers que son derrière. (EM, 139)

Les trois jeunes femmes se construisent un personnage qui ne correspond pas à leur identité réelle. Au fil du roman, elles dévoilent cependant leur vrai visage, de sorte que les raisons qui expliquent le crime ou la confusion de la victime apparaissent alors au lecteur. Ainsi, tant que le personnage n'est pas entièrement dévoilé, les possibilités de confusion entre les rôles de criminel et de victime des héroïnes continuent de tourmenter le lecteur.

Dans le roman policier, le personnage n'existe qu'à travers sa fonction dans le récit. Au contraire, le roman psychologique se concentre sur le protagoniste et son évolution, ce qui contribue à lui donner plus d'épaisseur. En ce sens, les héroïnes de Japrisot correspondent davantage au second modèle. Néanmoins, les jeunes femmes n'échappent pas à l'affectation des différents rôles emblématiques du genre policier : tour à tour désignées comme criminelle ou victime, les qualifications assignées aux protagonistes consistent avant tout à rattacher le récit au roman policier. Or, ce n'est qu'à partir du moment où un meurtre est découvert que cette théorie prend du sens, car jusqu'à cet instant, les jeunes femmes ne sont alors que des êtres marquées par une certaine fragilité mentale. Et c'est justement dans ce handicap que réside tout l'intérêt de notre étude : désintéressées de l'affaire criminelle initiale au profit de leurs troubles de mémoire, les enquêtrices déjouent involontairement un scénario policier, car elles relèguent l'histoire du meurtre au second plan et ne résolvent l'énigme du crime qu'en fonction d'un pur hasard.

93. Dany is emotionally disabled by her fears and insecurities; she is a procrastinator and a loner, disorganized, uncertain, and anxious. She compensates for this by being very concerned about the image she presents to the world. BEST Victoria, art. cit., 2009, p. 95.

III. Déjouer un scénario policier

Alors que le projet d'un roman policier traditionnel vise à retarder la découverte du meurtrier, toute l'ambition de Japrisot repose sur le retardement de l'annonce d'un crime. Comme nous l'avons vu dans la première partie de notre étude, le meurtre demeure l'élément initial et indispensable du genre policier. Pour sa part, Japrisot utilise différents stratagèmes pour remplacer la découverte d'un meurtre au début de ses histoires, afin de le dévoiler à un moment plus tardif du récit. Cette particularité occasionne des modifications importantes au niveau de la structure du roman policier, dont l'ordre se trouve totalement inversé. Dans ce chapitre, on étudiera donc les différentes stratégies utilisées par l'auteur pour retarder la révélation d'un crime ainsi que les effets engendrés par cette nouvelle forme du roman policier.

1. L'ordre du récit

1.1. La place du meurtre dans l'histoire

Malgré sa dissimulation durant une grande partie du récit, le crime occupe une importance capitale dans les romans de Japrisot. En effet, le récit relate les événements consécutifs à un meurtre commis avant le début de l'histoire. Afin d'observer cette particularité, il est nécessaire de comprendre les différentes fonctions des temps qui régissent le roman.

En narratologie, on distingue généralement le temps de l'histoire du temps du récit. Ainsi, il s'agit de différencier la temporalité de la lecture de la temporalité fictive dans laquelle le récit se déroule :

Étudier l'ordre temporel d'un récit, c'est confronter l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire, en tant qu'il est explicitement indiqué par le récit lui-même, ou qu'on peut l'inférer de tel ou tel indice indirect.⁹⁴

La distinction principale de ces deux temps réside principalement dans la présentation du texte. Le lecteur lit le roman page après page, selon l'ordre du récit qui dépend d'une disposition précise des événements par l'auteur. À la fin du roman, ce même lecteur peut reconstruire le temps de l'histoire dans lequel les événements racontés se succèdent et, par conséquent, il peut interpréter le roman différemment. Cette distinction s'avère particulièrement importante dans les romans de Japrisot, étant donné que l'auteur utilise

94. Genette propose les termes *temps de l'histoire* et *temps du récit* en reprenant les termes des théoriciens allemands *erzählte Zeit* pour le premier et *Erzählzeit* pour le second. GENETTE Gérard, *op. cit.*, 1972, p. 77.

le temps du récit pour narrer la quête d'identité de l'héroïne, tandis que le temps de l'histoire révèle une structure plutôt policière des romans.

Si l'on se réfère au temps de l'histoire, les livres de Japrisot sont des romans policiers⁹⁵. En effet, ils débutent toujours par un crime, avant que l'héroïne ne mène sa quête identitaire. Dans *Piège pour Cendrillon*, qui apparaît comme le plus policier de notre corpus, l'intrigue de l'histoire consiste en un crime, étant donné que l'incendie a lieu avant le début du récit durant lequel l'héroïne amnésique enquête sur son identité. Dans *La Dame dans l'auto*, Anita tue son amant et avoue son acte à son mari, puis le récit commence avec le réveil de Dany dans une station-service, d'où elle entame véritablement son enquête. Dans *L'Été meurtrier*, le viol de la mère d'Éliane et le meurtre de ses agresseurs ont lieu trente années avant le début du récit de la vengeance d'Éliane. Ainsi, malgré leur apparente futilité en tant qu'intrigue, les trois meurtres occupent une place prépondérante dans la genèse des romans respectifs. En considérant ces crimes comme l'intrigue des romans respectifs, il est possible de reconstruire le plan du meurtrier et d'expliquer la manière dont il a été déjoué tout au long du récit.

L'importance du crime réside dans sa fonction coordinatrice du temps de l'histoire et du temps du récit. Les conséquences de cet acte déclenchent la remise en question des héroïnes et engendrent ainsi la quête d'identité. En effet, l'héroïne de *Piège pour Cendrillon* est devenue amnésique après l'incendie ; Dany est confondue par les autres personnages comme le prévoit le plan de Caravaille pour l'accuser du meurtre de Kaub ; Éliane ne souhaiterait pas se venger si elle savait que les violeurs sont déjà morts ou si elle connaissait l'identité de son père. Ainsi, le temps du récit commence par une quête d'identité, mais le lecteur découvre finalement que les doutes de l'héroïnes sont liés à un crime qui marque justement le début du temps de l'histoire :

One can argue that both *Piège* and *La Dame* are driven by a narrative tension deriving from a series of moves and countermoves resulting from the attempt of a female protagonist to establish the truth about her part in a criminal narrative constructed by another.⁹⁶

Tout le projet narratif de Japrisot repose sur cette donnée. Les récits trouvent leur origine dans un scénario établi par un autre : le criminel. Dans *Piège pour Cendrillon*, Jeanne conçoit un plan qui consiste à éliminer Michèle, puis à intervertir l'identité de cette dernière avec celle de Domenica. Dans *La Dame dans l'auto*, Caravaille prévoit de

95. Si l'on s'en tient à la structure définie par Todorov : « Ce roman ne contient pas une mais deux histoires : l'histoire du crime et l'histoire de l'enquête. » TODOROV Tzvetan, *op. cit.*, 1971, p. 57.

96. HURCOMBE Martin, « The Joy of specs : the power of the gaze in the novels of Sébastien Japrisot », in : HARROW Susan, UNWIN Timothy, *Joie de vivre in French Literature and Culture. Essays in Honour of Michael Freeman*, Amsterdam, Rodopi, 2009, p. 272.

faire passer Dany pour l'assassin de Maurice Kaub. Dans *L'Été meurtrier*, le père d'Éliane exécute les violeurs de sa femme afin de la venger. Cependant, ces trois scénarios élaborés par les criminels seront déjoués par les héroïnes : le non-respect du plan du meurtrier engendre alors les différents *mouvements* et *contre-mouvements* désignés par Hurcombe. Ils agissent comme les confusions et les décalages spécifiques du roman policier classique, qui servent à retarder la découverte du meurtrier.

Dans *La Dame dans l'auto*, c'est une étape du plan non respectée par Dany qui fait perdre le contrôle du scénario à Caravaille. Dany, qui n'a « jamais vu la mer » (DA, 15), profite du plan de son patron et s'enfuit à bord de la Thunderbird vers le Sud alors qu'elle devait aller à Paris (DA, 292-293). Comme il l'explique à la fin du roman, Caravaille comprend dès ce moment-là que son plan s'est retourné contre lui-même au profit de Dany qui « consciemment, farouchement, détruit tout » (DA, 294). Il constate alors la mise en échec du scénario en utilisant diverses expressions, telles que « un manège désemparé dont [il est] prisonnier » (DA, 293) ou un « saccag[e] point par point de [son] plan » (DA, 297), avouant finalement qu'il était irréalisable, car « jusqu'au bout, pas une [des] réactions [de Dany] n'aura été prévisible » (DA, 307). Le plan criminel est ainsi déjoué grâce à un interminable retournement de situations imprévisibles.

Dans *Piège pour Cendrillon*, l'échec du plan criminel s'explique par l'amnésie de la survivante. A cause de ce traumatisme imprévu, elle ne peut pas se souvenir du scénario conçu entre Jeanne et Do et oublie le rôle qu'elle devait jouer. Pour éviter l'échec de son plan, Jeanne décide de retirer la survivante de l'hôpital et reprend de cette façon le contrôle de la jeune fille et par conséquent, du scénario (PC, 42). Mais, alertée par des doutes sur son identité, l'amnésique s'échappe du contrôle de sa gouvernante et met en péril le bon déroulement du plan. En recueillant différents témoignages, elle comprend peu à peu les raisons de l'incendie.

Enfin, dans *L'Été meurtrier*, Éliane établit un plan de vengeance pour le viol de sa mère. Or, étant donné que son père a déjà tué les violeurs une trentaine d'années auparavant, la jeune femme provoque la mort de deux innocents et met en lumière la culpabilité de son père dans un meurtre qu'il avait réussi à garder secret. Dans ce cas-là, les confusions et les décalages de la vérité et de la réalité qui se mêlent et s'ajoutent aux investigations menées par Éliane l'induisent en erreur : le surnom de l'Italien que lui donne ses deux compères, le serre-billets qui lui a appartenu et que Touret montre à Éliane ou encore les moustaches du premier sont autant d'éléments que l'enquêtrice considère comme des preuves et qui s'avéreront insignifiantes ou fausses.

Le scénario initial n'apparaît que brièvement et momentanément dans les trois ouvrages. Pourtant, son importance est centrale, car il témoigne de l'influence du roman

policier sur l'écriture de Japrisot. Si l'auteur procède par des transgressions du genre, on constate néanmoins des analogies intéressantes, comme ici, dans sa proximité avec la structure duelle du roman policier traditionnel :

[The Japrisot's novels] are structured around a crime that precedes the narrative of the novel, a crime that is reconstructed in narrative form in the course of that novel. Yet they are also structured around an intrigue that proceeds from this original crime, central to which is the question: 'que va-t-il arriver aux personnages principaux?'. As is the case in Japrisot's subsequent novels, both are informed by a dual narrative construction: that concerning the events of the past and that concerning the future of the novel's characters.⁹⁷

Reconstruire un récit, comme l'évoque précisément Hurcombe, consiste à relier plusieurs preuves et des éléments entre eux afin de comprendre la raison et le déroulement du crime. Il faut cependant considérer que les héroïnes de Japrisot ne sont pas des détectives assermentées, et par conséquent, elles ne construisent pas leur récit dans le but de résoudre un meurtre, mais afin de s'accomplir en tant que personne. Si l'on se réfère à Best, qui évoque le *Bildungsroman* pour définir les livres de Japrisot⁹⁸, la structure des romans de l'auteur confirme sa dualité, car elle intègre deux genres littéraires diamétralement opposés en un seul récit. Selon la structure duelle spécifique du roman policier, l'auteur conserve donc la place du crime dans le temps de l'histoire et il consacre le temps du récit à une quête d'identité qui remplace l'enquête criminelle traditionnelle.

Dans les romans de Japrisot, le lecteur est captivé par la question « que va-t-il arriver à l'héroïne ? ». Il n'a ainsi d'intérêt que pour la question psychologique du roman. Pourtant, au fil du récit, le crime se manifeste et révèle progressivement les raisons qui lient le crime aux doutes que l'héroïne éprouve à propos de son identité.

1.2. Un roman policier inversé

Les romans de Sébastien Japrisot s'apparentent à des romans policiers construits à l'envers. L'auteur inverse en effet la structure crime-enquête en commençant ses récits par l'enquête de l'héroïne et en la concluant par la révélation d'un crime dont elle ne se doute pas. Cette dernière constate que l'objet de son enquête, son identité, est lié au crime découvert. Ce schéma se répète dans les trois romans de notre corpus, et s'explique par un procédé spécifique employé par Japrisot : l'auteur mêle une intrigue psychologique, par laquelle débute le récit, à une configuration policière. De ce fait,

97. HURCOMBE Martin, « Conflicting Testimonies : Dialogic Oppositions in Japrisot's Suspense Novels », art. cit., p. 27-28.

98. BEST Victoria, art. cit., 2009, p. 95.

l'enquête policière et la quête identitaire se confondent dans le récit, ce que le lecteur ne peut pas savoir avant que le crime du roman ne soit dévoilé.

Cette structure est rendue possible par les différents phénomènes d'anachronie qui s'observent dans les romans de l'auteur. D'une part, les analepses permettent de revenir sur des événements antérieurs au récit⁹⁹. Elles permettent de raconter ce qui s'est passé avant le début du récit et ainsi, de le clarifier. Dans le roman policier, étant donné que le récit se compose sous la forme d'une enquête, le narrateur revient sur des faits passés et par conséquent, il utilise sans cesse l'analepse. Or Japrisot joue avec ces différents niveaux du récit, en utilisant également les prolepses, des phénomènes d'annonces, afin de faire se rejoindre les deux récits. Il s'agit pour l'auteur d'annoncer qu'un meurtre résultant de la quête d'identité aura lieu, alors qu'un second crime, précédant le début du roman, est révélé. Par la découverte de ce crime, le récit qui était uniquement psychologique — et qui suggérait que la folie de l'héroïne la conduirait à tuer — prend la forme d'un roman policier construit à rebours.

Dans les romans de Japrisot, les meurtres sont annoncés par les chapitres des livres. Dans *La Dame dans l'auto*, le récit se segmente en quatre chapitres qui reconstituent le titre du livre : « La dame », « L'auto », « Les lunettes », « Le fusil ». Le premier, « La dame », se rapporte au personnage principal de l'histoire. Dans ce chapitre, Dany se présente alternativement comme la victime et comme la criminelle du roman. Le second, « L'auto », relate la fuite de l'héroïne à bord de la Thunderbird de son patron. Ce chapitre apparaît comme le nœud de l'histoire, puisque c'est à ce moment du récit qu'apparaissent des soupçons au sujet de l'identité de Dany, à travers les témoignages du garagiste, du policier et de Philippe. Le troisième, « Les lunettes », narre l'enquête menée par l'héroïne. Les lunettes pourraient faire référence à la loupe, un instrument avec lequel les détectives sont parfois représentés. Or, ironiquement, les lunettes de Dany ne lui permettent pas de repérer les indices : par exemple, Philippe et Sourire-Gibbs lui font remarquer qu'ils ont « des yeux », contrairement à elle (DA, 172, 218). Enfin, le dernier chapitre s'intitule « Le fusil » et évoque la probabilité d'un meurtre par la mention du nom de l'arme. Dans l'ordre des chapitres, c'est donc le meurtre qui clôt le roman.

Dans *L'Été Meurtrier*, la division des chapitres s'effectue comme le déroulement d'un procès, avec trois protagonistes (« Le bourreau », « La victime » et « Le témoin ») et trois étapes du jugement (« L'acte d'accusation », « La sentence » et « L'exécution »). Le premier est narré par « Le bourreau » Pin-Pon qui raconte les mois qui ont précédé le

99. Genette différencie plusieurs genres d'analepses, dont les analepses internes qui nous intéressent davantage : « les analepses internes, dont le champ temporel est compris dans celui du récit premier, et qui présentent un risque évident de redondance ou de collision. », GENETTE Gérard, *op. cit.*, 1972, p. 91.

meurtre qu'il a commis, le second est assuré par « La victime », Éliane, qui se constitue en tant que telle à cause du viol de sa mère et dans le troisième, c'est la Tante Cognata de Pin-Pon qui s'exprime en la qualité de « témoin ». Dans « L'acte d'accusation », la mère d'Éliane relate la nuit du viol, puis la jeune femme narre le déroulement de son plan criminel dans « La sentence » et Pin-Pon raconte le meurtre qu'il a commis dans « L'exécution ». Ce dernier chapitre clôt ainsi le roman et le lecteur découvre un meurtre qu'il pouvait prévoir grâce au titre du chapitre.

Piège pour Cendrillon reste cependant le cas le plus représentatif d'une progression du récit jusqu'à un meurtre. Le roman est divisé en chapitres intitulés selon les différents temps du verbe « assassiner ». Le récit débute par un incipit titré au futur antérieur, « J'aurai assassiné », qui indique les projets de meurtre de Do, qui invente ce conte (PC, 18). Dans « J'aurais assassiné », François Roussin, l'ancien amant de Mi, suggère la possibilité d'un crime, d'où le conditionnel du temps conjugué. Ensuite, l'auteur emploie l'indicatif futur, « J'assassinerai », afin d'évoquer la détermination de l'héroïne à passer à l'acte. Le lecteur apprend alors comment Jeanne a convaincu Domenica de tuer Michèle. Dans « J'assassine », le narrateur raconte le plan de vengeance de Michèle selon la perspective du témoin Serge Reppo. Enfin, « J'avais assassiné » relate l'aveu de l'amnésique d'avoir tué l'autre fille. Ainsi, les temps des verbes se rapportent à l'état d'amnésie de l'héroïne : ils varient entre l'utilisation de l'indicatif, pour dire ce qu'elle sait avoir fait, et l'utilisation du conditionnel, pour évoquer ce qu'on lui a raconté de ses actes commis dans le passé. Le récit évolue donc d'une prévision à la conclusion d'un meurtre. À nouveau, on constate que le roman policier est inversé, car il se termine par le crime, suivi de l'aveu du meurtrier.

Chaque roman se clôt par un meurtre. Dans *L'Été meurtrier*, Éliane a découvert le meurtre commis par son père en effectuant des recherches pour organiser sa propre vengeance. Ainsi, l'enquête précède la découverte du meurtre. Dans *Piège pour Cendrillon*, le meurtre organisé par Jeanne et Domenica est révélé au cours de l'histoire, néanmoins, Serge Reppo propose une seconde version du déroulement de l'incendie. Il menace de dévoiler les circonstances du meurtre à la police et l'héroïne tue ce témoin devenu dangereux. Ainsi, toute l'enquête visant à résoudre le crime organisé par Jeanne débouche sur un second meurtre qui clôt le roman. *La Dame dans l'auto* se termine également avec la découverte d'un crime. Comme nous l'avons vu, l'enquête criminelle se résume à quelques pages, puisque Dany trouve le cadavre de Maurice Kaub dans le coffre de la voiture et à la suite de cette découverte, Caravaille explique le déroulement du meurtre. De ce fait, on constate que les romans sont construits à l'envers, car ils se terminent par un meurtre. Cette révélation tardive permet à l'auteur d'attribuer les deux

rôles du criminel et de la victime à l'héroïne : alors qu'elles subissent le piège ou les conséquences d'un crime en tant que victime au début du roman, elles se rendent coupables d'un meurtre à la fin du récit — si l'on considère que Dany, qui menace Caravaille avec son fusil à la fin de *La Dame dans l'auto*, aurait pu le tuer s'il avait décidé de ne pas révéler la vérité.

Les héroïnes sont victimes d'un scénario qu'elles déjouent et qui les conduisent à tuer à leur tour. En structurant ses récits de cette façon, Japrisot crée le doute chez le lecteur autant que dans l'esprit du personnage. C'est la raison pour laquelle le récit est narré principalement à la première personne afin de mettre à pied d'égalité le narrateur et le lecteur, mais également afin d'associer les genres psychologique et policier. Shoshana Felman s'est intéressée à cette méthode dans la perspective d'analyser *Piège pour Cendrillon* comme un « remarquable apprentissage de la lecture »¹⁰⁰. Ainsi, elle a étudié *Piège pour Cendrillon* et les péripéties de l'intrigue et du dénouement de ce roman à travers les caractéristiques de défaillances et de recouvrement de la mémoire. Ces péripéties consistent en l'alternance d'indices indiquant que Mi aussi bien que Do peut avoir commis le crime. Le dénouement clôturé le roman en laissant le lecteur désigner l'identité de la criminelle selon son interprétation du roman, puisque Do a élaboré un plan et Mi aurait pu le retourner contre son instigatrice. Dans *L'Été meurtrier*, nous constatons également un schéma structurel intéressant puisqu'il est basé sur deux scénarios parallèles : les meurtres de Leballech et de Touret commis par Pin-Pon sont la réplique de ceux perpétrés par le père d'Éliane quatorze ans auparavant, de sorte que nous ne savons pas lequel des deux étés donne son nom au titre du livre (EM, 419). Enfin, dans *La Dame dans l'auto*, Dany est confondue avec Anita qui a effectué exactement le même chemin qu'elle le jour précédent. De ce fait, Japrisot construit ses romans de manière à mettre en parallèle deux scénarios très proches qui sont confondus par les protagonistes :

[L]e décalage temporel qui induit un déphasage fictionnel, parce qu'il procède par d'infimes modifications au sein d'un domaine qui semble caractérisé par la réduplication, produit des confusions qui requièrent la plus grande attention pour pouvoir être dissipées.¹⁰¹

100. FELMAN Shoshana, « De Sophocle à Japrisot (via Freud), ou pourquoi le policier », *Littérature*, n° 49, Le Roman policier, 1983, p. 31.

101. BERTRAND Michel, « Les Gommages, enquêtes dans la pénombre et en eau trouble », dans JOHANSSON Franz, *Robbe-Grillet, la déconstruction du roman : Les Gommages, La Jalousie*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. 73.

Japrisot a parfois été comparé à Robbe-Grillet, ce qui nous autorise l'utilisation de cette citation : « In 1953 Alain Robbe-Grillet published *Les Gommages*, a novel inspired by crime fiction in which the major roles become intertwined and which is littered with Oedipal references. It is hard to believe that Japrisot, operating at the meeting point of the crime formula and the classical legend in the two decades following the publication of *Les Gommages*, should not have been following Robbe-Grillet's example, all questions of their individual writing aside, in his project of experimenting with the novel ». DUBOIS Jacques, « Preface »,

Ainsi, la structure complexe des romans requiert une « grande attention » pour ne pas confondre deux moments très semblables de l'histoire. En confrontant son lecteur à de telles intrications, l'auteur l'oblige à adopter une lecture rigoureuse et méfiante. Il tend alors plusieurs pièges au lecteur visant à l'interpeller sur la nécessité de questionner et d'interpréter un texte et de ne pas adopter une lecture passive.

2. Narration du récit

2.1. L'implication des témoins

Dans ses romans, Sébastien Japrisot donne la parole aux témoins. Contrairement à l'utilisation variée de focalisations, qui permettraient de donner différents points de vue au lecteur pour l'égarer, les voix narratives concernent la prise de parole des différents personnages. Alors que le récit premier se base sur la narration de l'héroïne, et plus précisément, sur son enquête, les témoins narrent une partie du passé généralement inconnu de l'héroïne — en raison de son handicap — et au lecteur, étant donné qu'il est considéré comme le double de l'héroïne :

Une situation narrative [...] est un ensemble complexe dans lequel l'analyse, ou simplement la description, ne peut *distinguer* qu'en déchirant un tissu de relations étroites entre l'acte narratif, ses protagonistes, ses déterminations spatio-temporelles, son rapport aux autres situations narratives impliquées dans le même récit, etc.¹⁰²

Les narrations des personnages dans les trois romans ne se présentent pas de manière identique. Dans *Piège pour Cendrillon*, l'héroïne est le seul personnage qui assume la fonction de narrateur. Dans les chapitres dont le narrateur n'est pas l'héroïne, on observe un récit à la troisième personne. Il est alors considéré comme hétérodiégétique : le narrateur est absent de l'histoire qu'il raconte¹⁰³. Dans *La Dame dans l'auto*, outre les premier et troisième chapitres dont le récit est assumé par l'héroïne, on constate deux genres de narration différents : le second chapitre emploie un narrateur hétérodiégétique, tandis que le dernier chapitre est narré par le concepteur du plan criminel, Caravaille. Enfin, dans *L'Été meurtrier*, Sébastien Japrisot opte pour une rotation de narrateur, chaque chapitre étant assumé par un autre personnage. Or, les choix narratifs de l'auteur influencent grandement le déroulement de l'enquête et du récit.

dans HURCOMBE Martin, KEMP Simon, *op. cit.*, p. 11. Pour notre part, nous nous intéressons surtout à la structure employée par Robbe-Grillet dans : ROBBE-GRILLET Alain, *Les Gommages*, Paris, Éditions de Minuit, 2012.

102. GENETTE Gérard, *op. cit.*, 1972, p. 227.

103. *Ibid.*, p. 252.

Dans le premier cas, les témoignages paraissent objectifs. On constate en effet qu'un narrateur hétérodiégétique possède une perspective beaucoup plus large que celle d'un narrateur homodiégétique ; par exemple, on peut exprimer les points de vue de différents personnages. Cette particularité s'observe notamment dans le second chapitre de *La Dame dans l'auto*, avec une narration qui adopte successivement les focalisations du point de vue interne du garagiste, du policier et de Philippe. Étant donné que les deux premiers personnages affirment avoir déjà rencontré l'héroïne, le lecteur est conforté dans l'idée que cette dernière présente des troubles de mémoire ou qu'elle ment. Pourtant, on découvre finalement que le narrateur hétérodiégétique profite surtout de la proximité du scénario du criminel et de l'aventure menée par Dany pour confondre les deux narrations en une seule.

Un cas analogue s'observe dans *Piège pour Cendrillon* dans les chapitres « J'assassinerai » et « J'assassine ». Dans les deux situations, le narrateur est hétérodiégétique, même s'il est mentionné ensuite que les deux récits sont précisément attribués à deux personnages : Jeanne et Serge Reppo. Pour autant, l'objectivité des témoignages ne pâtit pas de leur attribution à un personnage principal. D'une part, Jeanne explique à l'amnésique qu'elle connaît tous les détails de son récit car Domenica lui avait raconté. (PC, 139) D'autre part, la crainte exprimée par l'amnésique à la suite du récit de Serge Reppo témoigne du caractère vraisemblable de sa version. Contrairement au cas de *La Dame dans l'auto*, aucune explication ne corrompt l'un des deux témoignages, car les circonstances précises de l'incendie ne sont jamais clairement exposées. Il en résulte à la lecture du roman la possibilité d'interpréter le crime de deux façons contradictoires :

cet escamotage, débouchant sur une alternative irréductible, répète en miroir, en la déplaçant au niveau de l'exégèse, une stratégie *déjà* présente dans le texte de Japrisot, dont le « piège » véritable consiste, plutôt que dans l'incertitude scellant l'identité de la narratrice, dans le statut ambigu et foncièrement contradictoire des narrateurs internes qui la remettent, tour à tour, en question.¹⁰⁴

En utilisant une narration hétérodiégétique, Japrisot vise surtout à piéger le lecteur. Mais les chapitres dont le narrateur est homodiégétique permettent à l'auteur d'élaborer différemment ses récits. Ainsi, dans le troisième chapitre de *L'Été meurtrier*, la narration est assurée par Cognata, la vieille tante sourde de Pin-Pon avec laquelle Éliane a noué de forts liens. Cela permet à la jeune fille d'obtenir les informations qu'elle a sollicitées auprès de tous les autres membres de la famille. Seule la tante peut lui répondre, puisqu'elle était la seule à être présente au moment où Leballech et Touret ont rapporté le

104. GIBELLI Dario, « Déconstruction et promotion critique du « mauvais genre » : Lectures de *Piège pour Cendrillon* », *Poétique*, n° 162, 2010, p. 196-197.

piano au père Montecciari (EM, 154). Cependant, comme le souligne Kemp¹⁰⁵, ce n'est ici qu'une perspective restreinte, puisque la tante est sourde. Le témoin principal ne peut donc pas raconter correctement ce qui s'est passé, et sa version ne fait qu'apporter la confirmation qu'Éliane attendait. Tous les témoignages qui parviennent à la jeune femme ne sont toutefois que des indices incomplets : sa mère lui a parlé de son viol par trois hommes, dont l'un était surnommé l'Italien par les deux autres, qui livraient un piano (EM, 165) ; Bou-Bou évoque la présence du piano dans la cour sans plus de précision (EM, 85) ; Cognata mentionne le nom des deux hommes suspectés par Éliane (EM, 139) ; Ferraldo lui confirme ces noms grâce à un registre (EM, 195) ; Massigne lui indique le jour exact auquel le piano a été livré (EM, 191). La jeune fille est donc convaincue que les deux suspects sont coupables du viol sur lequel elle enquête. Ainsi, les témoins aident involontairement les héroïnes à déjouer le plan criminel.

Éliane ne se remet jamais en question, car tous les indices collectés concordent. En outre, un événement déterminant intervient lorsque sa mère demande à voir une photo du père de Pin-Pon pour savoir s'il est l'un de ses violeurs. L'héroïne ignore son avis en lui montrant un portrait du mari défunt de Cognata (EM, 224). Par cet acte, Éliane prouve qu'elle est persuadée du succès de son enquête. Ainsi, elle construit son propre scénario sur les bases d'une histoire qu'elle ne connaît que partiellement, par le récit de sa mère, ce qui contribue à l'échec du plan de son père.

Cette ignorance n'est pas construite seulement sur des récits divergents et recueillis dans les différentes voix narratives. En refusant de voir son père et de lui parler, la protagoniste principale réduit son père au silence. Ce dernier, handicapé à la suite d'une altercation avec Éliane, ne peut donc pas intervenir et s'exprimer sur ses actes. Cette circonstance rappelle celle de l'amnésique, assassinant Reppo pour l'empêcher de témoigner contre Jeanne, ou celle de Dany fuyant les témoins. Or, par ce procédé, tout porte à croire que Japrisot a souhaité donner la parole à des personnages dont le roman policier faisait jusqu'alors peu de cas : les femmes.

2.2. Une quête ou une affirmation d'identité ?

Les romans de Japrisot semblent être inventés par les héroïnes en personne¹⁰⁶. En effet, les protagonistes féminines participent à l'élaboration et à la complexification de

105. KEMP Simon, « “Le Roman Policier Par Excellence” : Narrative Perspective in Sébastien Japrisot and the Norms of the Crime Novel », dans HARDWICK Louise, *New Approaches to Crime in French Literature, Culture and Film*, Bern, Peter Lang, 2009, p. 140.

106. Cette remarque nous est suggérée par le prologue de *Piège pour Cendrillon* : « Plus tard encore, marraine Midola va mourir, comme meurent les fées, dans son palais, de Florence, de Rome ou de

leur personnage. Cela permet la mise en échec d'un plan de crime et, par conséquent, d'un roman policier classique. Mais surtout, l'affirmation identitaire de l'héroïne remet en question l'image féminine traditionnelle. Par une structure habile et en confiant la narration de ses romans à des héroïnes, Japrisot parvient à donner la parole aux femmes et leur permet d'affirmer une identité. La quête d'identité n'est donc pas plus celle d'un personnage que celui de la femme.

Bien que l'intrigue se constitue sur un doute de l'héroïne, le récit du crime est pourtant toujours assuré par un homme. Ainsi, François Roussin et Serge Reppo racontent le crime dans *Piège pour Cendrillon*. Dans *La Dame dans l'auto*, Caravaille explique lui-même son scénario en détail. Dans le troisième roman, Pin-Pon assure la narration lors de l'explication du crime de Gabriel plusieurs années auparavant. Tous les meurtres sont racontés par des hommes, tantôt témoins, tantôt coupables, tantôt victimes, puisque Pin-Pon, avant d'être coupable du triple meurtre, est piégé par une machination diabolique de sa femme. Cependant, l'intervention des hommes ne concerne que de courts extraits : Caravaille ne s'exprime sur le crime qu'à la fin du roman ; Pin-Pon narre deux chapitres sur six, les autres narratrices étant des femmes ; dans *Piège pour Cendrillon*, tandis que Serge Reppo s'exprime seulement durant un chapitre. De ce fait, les hommes semblent réduits au silence.

En vérité, ce sont les héroïnes qui réduisent les hommes au silence. Dans *Piège pour Cendrillon*, Serge Reppo aimerait imposer son scénario à l'amnésique, puisqu'il espère récupérer de l'argent en échange de son silence. La jeune femme le tuera afin de l'empêcher de raconter sa version à la police. Ce meurtre permet surtout à l'héroïne de garder la narration à son compte, et de faire taire définitivement Serge Reppo pour l'empêcher de déjouer à son tour le scénario. Dans le cas de *La Dame dans l'auto*, Caravaille est contraint d'abandonner son plan après que Dany a envoyé un courrier à son intention dans lequel elle dénonce le plan de son patron : « Je viens de poster une lettre qui contient les deux enveloppes de salaire et où je m'explique en quelques mots. Je l'ai adressée à moi-même, mais on l'ouvrira si je meurs. » (DA, 307) Par ce stratagème, Dany parvient à piéger Caravaille qui ne peut alors qu'avouer la version de la jeune femme comme triomphante de son plan. Enfin, Pin-Pon, en tant que victime du piège d'Éliane, reprend la narration pour démêler la réalité du plan de l'héroïne et la vérité du premier scénario. Mais la fin du roman suggère que le jeune homme sera condamné pour le meurtre de deux hommes. Finalement, tous les personnages deviennent narrateurs pour comprendre et accepter la prise en charge de la narration et du scénario

l'Adriatique, et c'est Do qui invente ce conte, dont elle sait bien, parce qu'elle n'est plus une petite fille, qu'il est faux. » (PC, 17)

par l'héroïne. Cette structure narrative permet ainsi de réduire les personnages masculins au silence, soit par l'aveu de leur crime et leur condamnation, pour Pin-Pon et Caravaille, soit par leur mort, dans le cas de Serge Reppo.

Dans cette narration désormais féminine, il faut retenir que l'homme n'est jamais totalement absent ; au contraire, il est nécessaire de le réduire à un court instant de parole qui permette au lecteur de constater son échec. L'originalité de la démarche de Japrisot est de donner la narration à ses personnages féminins pour mieux effacer l'homme dans l'histoire. En fait, il s'agit davantage d'offrir la parole à la femme plutôt que de réduire l'homme au silence. La prédominance de chapitres narrés par des femmes dans les trois romans analysés confirme d'ailleurs cette observation. Au contraire des hommes, celles-ci tentent d'aider l'héroïne. Ainsi, Jeanne se porte responsable du meurtre afin que l'amnésique échappe à une condamnation trop lourde, alors que Cognata donne sa version de la nuit du viol à Éliane pour qu'elle puisse résoudre l'énigme de sa naissance. Dans le cas de Cognata, on peut également considérer que cette dernière a pour projet d'aider Éliane à devenir femme, car elle affirme son regret de n'avoir pas eu d'enfants et elle se réjouit de la maternité de la jeune femme qu'elle considère comme sa propre fille. Mais Éliane est une jeune femme moderne, et ses projets diffèrent de ceux de sa mère de substitution.

Dans son étude sur l'identité féminine dans la fiction occidentale, Nathalie Heinich oppose la femme moderne et émancipée aux états de femme traditionnels déterminés en fonction d'un statut social matrimonial et/ou maternel. Selon elle, la femme moderne « peut concilier accomplissement sexuel, indépendance économique et juridique, et légitimité morale, donc inclusion dans un réseau de sociabilité »¹⁰⁷. Les héroïnes de Japrisot correspondent à cette définition de la femme moderne. Les trois jeunes filles revendiquent le droit à la liberté et refusent d'appartenir à un homme : Éliane déclare à Pin-Pon « qu'elle n'[est] la propriété de personne » (EM, 57), Mi rompt avec François Roussin avant de le fuir et Dany affirme son identité malgré le mariage puisqu'en devenant Dany Laventure, « elle n'eût même pas besoin de changer ses initiales » (DA, 312). Ces différentes réactions s'expliquent par le contexte social de l'époque, mais également littéraire, comme en témoigne Heinich : « cette crise de l'identité féminine, qui a fait imploser l'ordre traditionnel des états de femme [...] semble aller de pair avec une crise de la fiction »¹⁰⁸. Cette considération est en effet tangible, si l'on se réfère aux constatations de l'un des maîtres du genre policier en la personne de Simenon. Ce

107. HEINICH Nathalie, *États de femme : L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996, p. 304.

108. *Ibid.*, p. 324.

dernier, qui intégrait les femmes dans ses premiers romans dans un rôle d'épouse ou de victime, constatait à partir des années 1960 :

L'épouse se résigne rarement à un rôle inférieur à celui du mari. L'homme, le mâle, se résigne difficilement de son côté à un rôle inférieur ou à une contrainte. [...] Aujourd'hui, l'égalité règne. C'est fort bien, mais cela provoque une lutte dans laquelle la femme est souvent beaucoup plus forte, plus persistante que l'homme.¹⁰⁹

Japrisot s'inscrit ainsi dans la même perspective que Simenon. Les femmes sont plus « persistantes », et c'est cette qualité qui permet aux héroïnes de parvenir à la résolution de leur enquête et de leur quête d'identité. Leur obstination est accrue par leur imprévisibilité, que les hommes ne parviennent pas à discerner. Chaque héroïne dissimule ses pensées derrière le personnage qu'elle est devenue : le nouveau visage de l'amnésique efface sa véritable identité, les yeux d'Éliane ne sont que décoration, et « ce qu'il y a derrière ses lunettes [de Dany], on ne le sait jamais. » (DA, 277) Les hommes ne connaissent pas leurs intentions et ne peuvent pas, par conséquent, les identifier. Ainsi, malgré « l'égalité [qui] règne », les personnages masculins ne conçoivent pas, au début de leur plan, qu'une héroïne vienne déjouer leur scénario. Les personnages éprouvent donc des difficultés à appréhender les héroïnes jusqu'à la fin du roman, comme le déclare Caravaille à Dany : « En définitive, je ne sais pas qui vous êtes » (DA, 308).

Pour sa part, le lecteur peut aussi éprouver de la frustration en lisant les récits de Japrisot. En effet, le texte ne répond pas à ses attentes en terme de roman policier : d'une part l'énigme est parfois insoluble, d'autre part, le roman policier de Japrisot correspond davantage à un roman psychologique qui s'intéresse à l'élaboration d'un personnage mythique de la femme moderne. Le lecteur se trouve ainsi face au même dilemme que le criminel : il a assisté à toute l'aventure des protagonistes sans toutefois parvenir à prévoir leur évolution du rôle de victime manipulée à celui d'enquêtrice déjouant un crime. De ce fait, les héroïnes s'avèrent insaisissables dans les livres de Japrisot et acquièrent par conséquent une dimension encore rare pour le genre policier à l'époque de la parution des ouvrages. Si les romans de l'auteur devaient ainsi s'apparenter à un jeu, c'est dans la perspective « d'un duel pour gagner ses bonnes grâces » (DA, 275), comme le constate Caravaille. Et à ce jeu-là, c'est toujours la femme qui sort victorieuse chez Japrisot.

109. Georges Simenon cité par : CARLY Michel, *Simenon et les femmes*, Paris, Omnibus, 2011, p. 184.

Conclusion

Le roman policier a longtemps souffert de son image populaire. Cette réputation, qui s'expliquait principalement par des critiques de ses normes contraignantes, est désormais désuète. De nombreux genres littéraires utilisent dorénavant des codes ou des thèmes spécifiques du roman policier. Nombreux sont en effet les écrivains à opter pour une intrigue qui puisse donner lieu à une enquête. Or la réciproque existe également, car Japrisot combine des éléments du roman psychologique à ceux du genre policier.

On résume généralement les romans de Japrisot à la quête d'identité d'une jeune femme. L'intérêt du lecteur se porte sur ce personnage en particulier, d'autant plus qu'il s'affirme comme le principal narrateur du roman. Ce statut explique la qualification psychologique des livres de Japrisot, puisque le lecteur perçoit l'histoire en fonction des motivations et des sentiments de l'héroïne. Contrairement au roman policier, dans lequel les personnages se réduisent à quelques détails descriptifs, l'amnésique, Dany et Éliane bénéficient d'une construction très développée. Les trois héroïnes évoluent au fil du récit en fonction des indices donnés par les autres protagonistes. La relation des héroïnes avec ces derniers nous ramène au roman policier, dans lequel les rôles sont définis en fonction des relations des personnages entre eux. Si l'héroïne apparaît d'abord comme un jouet manipulé par les criminels, avec la symbolique que porte la comparaison à une poupée ou à une marionnette, elle se révèle finalement plus indocile que son statut initial de victime ne le laissait présager. Dans le roman policier, l'enquêteur découvre toujours le meurtrier afin que la solution de l'énigme posée au lecteur lui soit donnée. Dans les romans de notre corpus, le lecteur découvre le meurtrier grâce à l'enquête de l'héroïne, mais il comprend également que cette dernière a déjoué ses plans : toute son aventure consiste à faire imposer son récit au détriment du scénario du criminel.

À l'époque de la publication des romans, les femmes ne sont que peu présentes en tant qu'enquêtrices dans les romans policiers. Généralement, elles occupent plutôt le rôle de la victime, et à de plus rares exceptions, de la criminelle. En adoptant la fonction d'enquêteur, la femme accède à un nouveau statut dans la hiérarchie du roman policier : elle devient le personnage principal du livre et résout généralement l'énigme posée par le crime du meurtrier. Comme il s'agit souvent d'un homme, certains critiques ont considéré que cette formule symbolisait l'émancipation de la femme. Dans cette perspective, on constate plusieurs motifs liés à la condition féminine dans les romans de Japrisot, tels que l'avortement dans *La Dame dans l'auto* ou le viol dans *L'Été meurtrier*. Ces deux données ont amené certains critiques à s'interroger à propos de l'implication de l'auteur pour la cause féministe. Cependant, plusieurs thèses discréditent cette

observation, dont la plus pertinente réside dans l'image donnée de la femme dans *La Passion des femmes* : « À ce stade, l'énigme ne se pose plus à la femme ; elle est celle de la féminité, telle qu'inlassablement reconduite par l'homme »¹¹⁰. Dès lors, quelles sont les intentions de Japrisot à faire déjouer un scénario policier par une femme ?

Toute l'œuvre de Japrisot se compose de questionnements et d'incertitudes. *Piège pour Cendrillon* se termine sans que le lecteur sache qui de Michèle ou de Domenica a survécu. De même, les questions morales et juridiques se confondent dans les rôles du meurtrier et du criminel¹¹¹ : la culpabilité ressentie par Dany dans *La Dame dans l'auto* questionne la moralité de l'avortement à une époque où la pratique était encore illégale en France, puisque Dany doit se faire opérer à Zurich. Dans *L'Été meurtrier*, Éliane s'érige à la fois comme une victime collatérale du viol de sa mère et comme la criminelle principale du roman par sa vengeance. À nouveau, le lecteur est confronté, avec ce meurtre, à l'opposition entre la légalité et la moralité. Dans une optique différente, on peut interpréter les romans de l'auteur comme des romans policiers ou psychologiques, l'auteur étant lui-même indécis face à la qualification de ses propres livres. Dans l'œuvre de Japrisot, tout est laissé à la libre interprétation du lecteur. Dans cette perspective, il serait inconsideré de poser un constat définitif quant à une démarche féministe de l'écrivain, car Japrisot apporte plus de questions que de réponses aux différents problèmes posés dans ses ouvrages.

Enfin, les romans de Sébastien Japrisot s'apparentent à de véritables expériences d'interprétation de texte. Ainsi, on retourne au jeu du roman policier, genre dans lequel l'objectif consiste à résoudre un crime grâce aux indices. Mais dans notre cas, le système de ce jeu est poussé à son extrême, afin de laisser l'énigme ouverte à des interprétations plus larges que la seule enquête policière. Ainsi, c'est le roman policier dans son ensemble qui est déjoué. Et au centre de ces jeux d'interprétations, Japrisot parvient à questionner la problématique plus large, sociale et culturelle, du rôle et de la place de la femme en érigeant des personnages féminins en quête d'identité au rang d'héroïne de roman.

110. DUBOIS Jacques, *op. cit.*, 1992, p. 203-204. Le critique qualifie ce livre de *roman d'un collectionneur*. D'autres ont estimé que Japrisot maintenait malgré tout une idéologie féministe, comme Véronique Desnains : « Even if we accept that the gallery of women created by the anonymous final narrator is little more than a self-indulgent fantasy, we cannot ignore the fact that the narrative tone of *La Passion des femmes* reflects, not just the illusion of women as they are fantasized by men, but also the historic reality of evolving gender relations in the post-war period. » DESNAINS Véronique, « Sébastien et les femmes », dans HURCOMBE Martin, KEMP Simon, *op. cit.*, 2009, p. 63.

111. « [The] notions of guilt and responsibility can be entirely subjective, that the murderer could consider herself a victim (of society or circumstances, for example) or that the intended victim may feel guilt for being the catalyst for actions which cost the potential murderer her life. The reader may also be inclined to accept or reject the position adopted by the narrator according to their own perception of the implicit guilt of the victim. » DESNAINS Véronique, *art. cit.*, p. 49-50.

Bibliographie

Sources

Principales

JAPRISOT Sébastien, *La Dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil*, Paris, Gallimard, 1998 [Denoël, 1966].

JAPRISOT Sébastien, *L'Été meurtrier*, Paris, Gallimard, 1998 [Denoël, 1977].

JAPRISOT Sébastien, *Piège pour Cendrillon*, Paris, Gallimard, 2016 [Denoël, 1962].

Secondaires

CARROLL Lewis, *Les Aventures d'Alice au Pays des merveilles ; La Traversée du Miroir et ce qu'Alice trouva de l'autre côté*, Paris, Librairie générale française, 2009.

JAPRISOT Sébastien, *Compartiment tueurs*, Paris, Gallimard, 2014 [Denoël, 1962].

JAPRISOT Sébastien, *Écrit par Jean-Baptiste Rossi*, Paris, Robert Laffont – Denoël, 1987.

JAPRISOT Sébastien, *Un long dimanche de fiançailles*, Paris, Gallimard, 2004 [Denoël, 1991].

PERRAULT Charles, *Contes*, Paris, Librairie générale française, 2006.

ROBBE-GRILLET Alain, *Les Gommès*, Paris, Éditions de Minuit, 2012.

Littérature secondaire

BARONI Raphaël, *La Tension narrative : Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.

BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

BERTRAND Michel, « Les Gommès, enquêtes dans la pénombre et en eau trouble », dans JOHANSSON Franz, *Robbe-Grillet, la déconstruction du roman : Les Gommès*, La Jalousie, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. 60-77.

BEST Victoria, « Life beyond the death : reading for the demonic in the texts of Modiano and Japrisot », *French Studies*, Volume 60, 2006, p. 218-231.

BEST Victoria, « Patterns of Submission and Domination : from Jean-Baptiste Rossi to Sébastien Japrisot », dans HURCOMBE Martin, KEMP Simon, *Sébastien Japrisot. The Art of Crime*, Amsterdam, Rodopi, 2009, p. 87-101.

BOILEAU-NARCEJAC Pierre et Thomas, *Le Roman policier*, Paris, Presses universitaires de France, 1975.

- CAILLOIS Roger, *Les jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, 1967.
- CARLY Michel, *Simenon et les femmes*, Paris, Omnibus, 2011.
- Centre national de ressources textuelles et lexicales, définition « Déjouer », [en ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/déjouer> (consulté le 20 avril 2018).
- Centre national de ressources textuelles et lexicales, définition « Scénario », [en ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/scénario>. (consulté le 20 avril 2018)
- DESNAINS Véronique, « Sébastien et les femmes », dans HURCOMBE Martin, KEMP Simon, *Sébastien Japrisot. The Art of Crime*, Amsterdam, Rodopi, 2009, p. 47-63.
- DUBOIS Jacques, *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992.
- DUBOIS Jacques, « Preface », dans HURCOMBE Martin, KEMP Simon, *Sébastien Japrisot. The Art of Crime*, Amsterdam, Rodopi, 2009, p. 9-12.
- ECO Umberto, *Apostille au Nom de la Rose*, Paris, Grasset, 1985.
- ECO Umberto, *Lector in fabula : le rôle du lecteur*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1985.
- FELMAN Shoshana, « De Sophocle à Japrisot (via Freud), ou pourquoi le policier », *Littérature*, n° 49, Le Roman policier, 1983, p. 23-42.
- FRANÇOIS Marion, « Le stéréotype dans le roman policier », *Cahiers de Narratologie* [en ligne], 17, 2009, URL : <http://narratologie.revues.org/1095> ; DOI : 10.4000/narratologie.1095 (consulté le 9 mars 2019).
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.
- GIBELLI Dario, « Déconstruction et promotion critique du “mauvais genre” : Lectures de *Piège pour Cendrillon* », *Poétique*, n° 162, 2010, p. 187-203.
- GORRARA Claire, « Through the Looking Glass : Defeats of Detection in Sébastien Japrisot's *L'Été meurtrier* », dans HURCOMBE Martin, KEMP Simon, *Sébastien Japrisot. The Art of Crime*, Amsterdam, Rodopi, 2009, p. 151-163.
- HAMON Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 115-180.
- HEINICH Nathalie, *États de femme : L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996.
- HURCOMBE Martin, « Conflicting Testimonies : Dialogic Oppositions in Japrisot's Suspense Novels », dans HURCOMBE Martin, KEMP Simon, *Sébastien Japrisot. The Art of Crime*, Amsterdam, Rodopi, 2009, p. 27-45.

HURCOMBE Martin, KEMP Simon, *Sébastien Japrisot. The Art of Crime*, Amsterdam, Rodopi, 2009.

HURCOMBE Martin, « The Joy of specs : the power of the gaze in the novels of Sébastien Japrisot », dans HARROW Susan, UNWIN Timothy, *Joie de vivre in French Literature and Culture. Essays in Honour of Michael Freeman*, Amsterdam, Rodopi, 2009, p. 272, p. 269-282.

JOUBE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1992.

JOUBE Vincent. « Pour une analyse de l'effet-personnage », *Littérature*, n°85, 1992, p. 103-111.

KEMP Simon, « “Le Roman Policier Par Excellence“ : Narrative Perspective in Sébastien Japrisot and the Norms of the Crime Novel », dans HARDWICK Louise, *New Approaches to Crime in French Literature, Culture and Film*, Bern, Peter Lang, 2009, p. 137-150.

KUNDU Marina, « Sébastien Japrisot », *Yale French Studies*, Special Issue: After the Age of Suspicion : The French Novel Today, 1988, p. 133-136.

LEPALUDIER Laurent, « Fonctionnement de la métatextualité : procédés métatextuels et processus cognitifs », dans LEPALUDIER Laurent, *Métatextualité et métafiction : théorie et analyses*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, URL : <http://books.openedition.org/pur/29657?lang=fr> (consulté le 25 avril 2018).

LOULIER Anaïs, *La Question de l'identité dans trois romans de Sébastien Japrisot*, Université Stendhal 3, Grenoble, 2013.

LOVITO Giuseppe, « Le mythe du labyrinthe revisité par Eco théoricien et romancier à des fins cognitives et métaphoriques », *Cahiers d'études romanes* [en ligne], 27, 2013, URL : <http://journals.openedition.org/etudesromanes/4141> ; DOI : 10.4000/etudesromanes.4141 (consulté le 1^{er} mai 2018).

MAINGUENEAU Dominique, *Féminin fatal*, Paris, Descartes & Cie, 1999.

MYERS Susan M., « An allegory of reading : ambiguity, discovery, and the reader's role in *Piège pour Cendrillon* », dans HURCOMBE Martin, KEMP Simon, *Sébastien Japrisot. The Art of Crime*, Amsterdam, Rodopi, 2009, p. 103-119.

MYERS Susan J., « Sébastien Japrisot : It's a Crazy Game, The Search for Truth », dans BISHOP Michael, ELSON Christopher, *French Prose in 2000*, Amsterdam, Rodopi, 2002, p. 201-208.

NARCEJAC Thomas, *Une machine à lire : le roman policier*, Paris, Denoël/Gonthier, 1975.

PICARD Michel, *La Lecture comme jeu : essai sur la littérature*, Paris, Éditions de Minuit, 1986.

POLLE Emmanuelle, *Sébastien Japrisot*, Le mardi des auteurs, Les Nuits de France Culture, mai 2010, URL : <https://podcloud.fr/podcast/les-nuits-de-france-culture/episode/le-mardi-des-auteurs-sebastien-japrisot-1ere-diffusion-04-slash-05-slash-2010> (consulté le 2 février 2019).

REUTER Yves, *Le Roman policier*, Nathan, Paris, 1997.

SCHAAL, Michèle, A., « Cendrillon détective : Intertopoïsme performatif dans *Piège pour Cendrillon* de Sébastien Japrisot », dans BILAT Loïse, HAVER Gianni, *Le Héros était une femme : Le genre de l'aventure*, Lausanne, Éditions Antipodes, 2011, p. 111-126.

TODOROV Tzvetan, « Les catégories du récit littéraire », *Communications*, n°8, 1966, p. 125-151.

TODOROV Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Éditions du Seuil, 1971.

VANONCINI André, *Le Roman policier*, Presses universitaires de France, 1993.

VIART Dominique, VERCIER Bruno, *La Littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2008.

Illustration

Couverture de l'édition : JAPRISOT Sébastien, *L'Été meurtrier*, Paris, Gallimard, 1998, URL : https://booknode.com/l_ete_meurtrier_010286/covers (consulté le 24 mai 2018).