La question de l'identité dans trois romans de Sébastien Japrisot

Anaïs Loulier

▶ **To cite this version:**

Anaïs Loulier. La question de l'identité dans trois romans de Sébastien Japrisot. Littératures. 2013. dumas-00860749

HAL Id: dumas-00860749

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00860749

Submitted on 11 Sep 2013

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

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

UFR Langage, Lettres et Arts du spectacle,
Information et Communication (LLASIC)

LA QUESTION DE L'IDENTITE DANS TROIS ROMANS DE Sébastien JAPRISOT

Mémoire pour le Master 2 Lettres et Arts du spectacle spécialité Littératures

Présenté par :
Anaïs LOULIER

Directeur de recherche :
M. Claude COSTE

Soutenu le 6 septembre 2013

Année 2012-2013

UFR Langage, Lettres et Arts du spectacle,
Information et Communication (LLASIC)

LA QUESTION DE L'IDENTITE DANS TROIS ROMANS DE Sébastien JAPRISOT

Mémoire pour le Master 2 Lettres et Arts du spectacle spécialité Littératures

Présenté par :
Anaïs LOULIER

Directeur de recherche :
M. Claude COSTE

Soutenu le 6 septembre 2013

Année 2012-2013

Table des matières

Liste des abréviations....3

Introduction....4

I. Création d'une situation de crise....8

A-Sortir de l'ordinaire....8

1) Les situations de crise ouvrant le récit de l'enquête....8
2) Situation de crise initiale : le crime....16

B- « Qui suis-je ? » : crise de l'identité....19

1) Mort symbolique de l'identité....20
2) Le pouvoir performatif de la nomination : la première identité....30

C- Les figures du double....36

1) L'ego et l'alter : le moi multiple....36
2) La mascarade de l'autre....48

II. De l'enquête à la quête 57

A - Des romans policiers hybrides....57

1) La question du genre....57
2) La structure des enquêtes : l'art de la narration....67

B - Le motif du labyrinthe : se perdre pour se trouver....82

1) D'un labyrinthe à l'autre : l'expression du motif dans les romans....83
2) Thésée et Œdipe, rencontre de deux figures de l'Oubli....90
3) Un parcours initiatique ?....93

III. Des romans de l'inconsistance ?....96

A - L'évanescence du monde....96

1) Entre rêve et réalité....96
2) Le conte comme intertexte....104

B - Une conception du sujet....116

1) Les valeurs morales mises en jeu....116
2) Mémoire et identité : l'évanescence en partage ?....121

Bibliographie....126

Liste des abréviations

P.C : *Piège pour Cendrillon*

D.A : *La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil*

La dame dans l'auto : *La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil*

L.D.F : *Un long dimanche de fiançailles*

Introduction

« Qui est qui, finalement ?[1] » (*D.A,* p. 305) , telle est la question qui guide l'enquêteur d'un roman policier. Construite autour d'une enquête dont la finalité est l'identification du coupable d'un crime, la question de l'identité joue un rôle fondamental dans la résolution de l'énigme policière. Sébastien Japrisot fut un des romanciers français du XXè siècle les plus lus et admirés à l'étranger, pour la qualité de la construction narrative de ses romans à enquête. *Piège pour Cendrillon*[2] a reçu, le *Grand Prix de la Littérature policière*, alors que *La dame dans l'auto* s'est vu décerner, en France, le *Prix d'honneur*, et en Grande-Bretagne, celui du *Best crime novel* ; quant à *L'été meurtrier*, il a été récompensé par le prix des Deux-Magots. Japrisot a fait de l'identité l'interrogation principale de ses romans, et tout particulièrement de ceux dans lesquels le narrateur mène une enquête. Parmi ceux-là, la présente étude ne retiendra que *Piège pour Cendrillon* et *La dame dans l'auto,* deux romans parus au début de la carrière de Sébastien Japrisot[3], et *Un long dimanche de fiançailles*[4], le dernier roman de l'auteur. Les deux premiers romans ont été publiés dans des collections policières, ce qui n'est pas le cas du dernier roman. Pourtant, comme dans les deux autres, la narratrice mène une enquête. Ces trois romans se rassemblent sous une thématique commune de l'enquête et de l'identité, et c'est par la variété du parcours qu'ils proposent pour l'association de ces deux termes, que leur mise en parallèle fait sens.

Piège pour Cendrillon est l'histoire, à la première personne, d'une jeune femme devenue amnésique à la suite d'un incendie au cours duquel son amie Do a péri. Brûlée au visage et aux mains, ne se souvenant pas même de son propre nom, son identité n'est assurée que par l'identification de Jeanne, sa gouvernante, qui reconnaît en la survivante Micky, jeune héritière d'une marraine Midola richissime. Assez rapidement, la narratrice rejette l'identité qui lui a été reconnue et part en quête de sa véritable identité, qu'elle pense découvrir, un soir, par le surgissement, sur une fiche d'hôtel, d'un nom, d'une date de naissance : elle est Do. Jeanne lui confirme bientôt cette identité et lui explique que toutes les deux, elles ont monté un plan qui visait à tuer Mi, l'héritière, de sorte que Do prenne sa place. L'incendie n'était pas un accident, comme l'avait cru la police, mais un meurtre prémédité. L'usurpation d'identité continue au temps du récit de l'enquête : Do apprend, sous le contrôle de Jeanne, à se comporter comme Mi l'aurait fait. Mais

1 Sébastien Japrisot, *La dame dans l'auto*, Denoël, Paris, 1966. L'édition qui sera prise comme référence est celle publiée en collection Folio, 1984. Pour faciliter la lecture, les numéros de page seront indiqués entre parenthèses après chaque citation.

2 Sébastien Japrisot, *Piège pour Cendrillon*, Denoël, 1962. Edition utilisée : Folio, 2001

3 Sous son vrai nom, Jean-Baptiste Rossi publie un premier roman, *Les mal partis*, en 1950. Sous son pseudonyme, Sébastien Japrisot, il publiera par la suite un premier roman policier, *Compartiment tueur*, en 1962.

4 Sébastien Japrisot, *Un long dimanche de fiançailles*, Denoël, 1991. Edition utilisée : Folio, 2004

ce manège ne passe pas inaperçu aux yeux de Serge, qui, avant l'incendie, avait surpris des conversations entre Do et Jeanne au sujet de cet assassinat programmé et avait averti Mi de ce complot. Pour lui, la survivante n'est pas Do, mais Mi, qui a retourné le plan contre l'instigatrice. En confrontant les témoignages de Jeanne et Serge, la narratrice en vient à ne plus savoir qui de Mi ou Do elle est finalement. C'est l'absence initiale d'identité personnelle, causée par l'amnésie, qui est cause de l'enquête de la narratrice sur elle-même. La narration alterne entre récit de l'enquête et récit du crime, Mi prenant en charge le premier type de récit, et les témoins le second. La seule identité certaine à laquelle la narratrice parvient à s'identifier est celle de coupable, alors qu'elle était, au début de son récit, la victime. La structure du roman policier est soumise à la même crise que celle que subit la narratrice.

La dame dans l'auto présente une articulation entre enquête et trouble de l'identité opposée. La narratrice est Dany, jeune secrétaire dans une agence de publicité, dirigée par Caravaille, mari d'une de ses amies, Anita. A la veille du week-end prolongé, son patron lui demande de bien vouloir venir chez lui taper un rapport dont il a besoin pour une réunion en Suisse le lendemain. Après avoir effectué ce travail, elle est chargée par Caravaille de ramener la voiture qui les a conduit, lui, sa femme et sa fille, à l'aéroport. Une fois au volant, Dany s'écarte peu à peu de Paris et emprunte l'autoroute du Sud, vers la mer, qu'elle n'a jamais vue. En chemin, après qu'une dame lui a dit qu'elle avait oublié, la veille, son manteau dans son café – alors que Dany avait dit être à Paris – elle s'arrête dans une station-service, dans les toilettes de laquelle elle se fait agresser, dans l'unique but, semble-t-il, de lui casser la main. Mais personne n'a vu entrer qui que ce soit à sa suite dans les toilettes, et surtout, le garagiste assure que la veille, elle était déjà là, un pansement à la main. Bien qu'elle assure ne pas être cette femme aperçue par tous la veille, y compris par un gendarme qui l'arrête un peu plus loin sur la route, personne ne la croit, et elle-même ne comprend pas le sens de cette identification. Puis, poursuivant son voyage à bord de la Thunderbird empruntée – volée – à son patron, et en compagnie de Philippe, amant d'un soir à qui elle raconte son cauchemar, elle se retrouve abandonnée par ce dernier qui lui-même a pris la voiture. Menant son enquête, elle retrouve le voleur, et la voiture, qui a désormais un nouvel occupant : le cadavre d'un homme se trouve dans le coffre. Les indices retrouvés sur le cadavre tendent à prouver que Dany était la maîtresse de cet homme, Maurice Kaub, bien qu'elle assure ne pas le connaître. Au fur et à mesure qu'elle enquête, elle ne trouve qu'elle seule pour assumer le rôle du coupable. Résignée, elle récupère son manteau oublié par « l'autre », la femme de la veille, dans laquelle se trouve son enveloppe de salaire... Elle sait alors qu'elle n'a pas tué cet homme, qu'elle a fait, le vendredi soir, ce qu'elle affirmait avoir fait, et surtout, qu'elle est bien celle qu'elle pensait être. C'est Caravaille qui,

révèle-t-il lui-même, a organisé cette immense comédie, afin de faire porter le crime commis par Anita à Dany. Sa femme s'est faite passer pour Dany, de sorte que Dany puisse endosser le rôle, aux yeux de la Justice, de la coupable. Tout au long de la narration, le doute persiste quant à la confiance à accorder à celle qui clame son innocence. Dans ce roman, à la suite de l'agression doublée de l'identification, la narratrice se lance dans une enquête. C'est l'enquête qui cause le trouble de l'identité en rendant évanescente la certitude de l'identité personnelle.

Le dernier roman met également en scène une jeune enquêtrice amateur. *Un long dimanche de fiançailles* raconte le combat acharné de Mathilde, qui délaisse à une Mathilde narratrice le soin de raconter son investigation dans ses carnets de notes, pour savoir où est passé son fiancé Manech, disparu dans les tranchées de 14-18. Un sergent, Esperanza, la fait venir à l'hôpital et lui révèle qu'avec quatre autres hommes, Manech a été condamné à mort pour mutilation volontaire et jeté dans le *no man's land*. A partir de ce moment, Mathilde mène une enquête minutieuse pour faire la lumière sur cette affaire dont les témoins principaux ont jusque là gardé le silence. Ces sont les témoignages des proches des autres condamnés, ou encore des soldats de la tranchée de Bingo qui lui permettent d'avancer. Elle a quelque part l'espoir insensé que Manech ait survécu. Malgré la découverte du cimetière dans lequel lui et ses quatre compagnons d'infortune ont été enterrés, elle poursuit son enquête, guidée par la soif de vérité. La condamnation initiale se révèle finalement être un assassinat : le Président avait gracié les hommes. La lettre de Tina Lombardi, enquêtrice vengeresse de la mort de son amant – un des cinq – confirme les suspicions de Mathilde : au moins un des condamnés a survécu, et Manech pourrait bien être ce soldat. Le recoupement des divers témoignages l'amène à retrouver un survivant, un paysan de la Dordogne appelé dans les tranchées Cet Homme, et au civil Benoît-Notre-Dame, qui se fait désormais appeler Benjamin Gordes. Il a pris l'identité d'un caporal mort au front, à qui il a laissé son ancienne identité. Et surtout, il a sauvé Manech, survivant miraculeux d'un tir de biplan, et l'a lui aussi doté d'une nouvelle identité. Si Manech n'a pas contacté Mathilde, c'est que de cette jeune femme qu'il voulait épouser, il n'a plus le souvenir. Mathilde retrouve un amnésique, qui a endossé son nouveau nom comme le seul qu'il ait jamais porté. Manech, surnom basque de Jean, est redevenu Jean, mais a changé de patronyme et de vie. L'enquête de Mathilde a mis à jour l'usurpation d'identité et le trouble dans l'identité des personnages.

Enquête et identité s'articulent différemment dans les trois romans. De l'enquête à la quête d'identité, les romans proposent trois parcours qui se font résolument écho les uns aux autres. Le présent travail s'articule autour de cette question : comment la crise identitaire traversée par les personnages de ces romans contamine-t-elle l'ensemble de l'écriture romanesque ? C'est à partir

d'une situation de crise non pas identitaire mais criminelle que les personnages se retrouvent confrontés à une crise subjective qui les pousse à entreprendre une enquête. La gestion narrative de cette enquête, à partir du modèle de l'écriture policière, est elle aussi traversée de crises. L'enquête labyrinthique conduit les narrateurs à une quête plus profonde sur l'identité. Mais cela ne semble aboutir qu'à l'évanescence de l'identité du sujet, plongé dans un monde qui se dissout entre les vapeurs du rêve et celles de la fiction.

I. Création d'une situation de crise

Le trouble identitaire apparaît avec la création d'une situation de crise née de la rupture du cours quotidien des narratrices, situation elle-même causée par un crime. Le trouble de l'identité dans les romans de Japrisot repose sur la figure complexe du double.

A- Sortir de l'ordinaire

C'est la sortie hors de l'ordinaire et du quotidien qui crée la situation de crise à l'origine de l'enquête. Les personnages se trouvent dans une situation exceptionnelle qui doit être dénouée. Mais cette situation est elle-même la conséquence d'un trouble antérieur : le crime. Le roman se construit donc autour de deux situations de crises.

1) Les situations de crise ouvrant le récit de l'enquête

Chacun des trois romans qui font l'objet de notre étude s'ouvre sur une action qui marque une rupture dans le quotidien non écrit des personnages mis en scène. L'incipit *in medias res* est un procédé courant dans l'écriture des romans, et particulièrement dans les romans policiers. Ainsi, dès les premières lignes, le lecteur est placé comme spectateur de l'action. Il participe, par sa lecture, à la scène qui se déroule sous ses yeux.

Le procédé est d'autant plus efficace dans les romans de Japrisot que nous étudions, que le récit est pris en charge au présent et, qu'il l'est, dans deux des romans – *Piège pour Cendrillon* et *La dame dans l'auto* – par la narratrice elle-même protagoniste. Ainsi pouvons-nous lire, au tout début de « J'assassinai »[5], dans *Piège pour Cendrillon* : « Il y a tout à coup un grand éclat de lumière blanche qui me crève les yeux. Quelqu'un se penche au-dessus de moi [...] » (p. 15). C'est bien parce que le quotidien a été modifié – la narration souligne une rupture temporelle – que le récit prend de l'intérêt. Le début du roman semble donc signaler un renouveau, une venue à l'être, sorti des ténèbres, de ce « moi » encore anonyme qui se raconte.

5 Ce chapitre commence véritablement le récit d'enquête. Nous reviendrons plus tard sur le premier chapitre préliminaire.

La dame dans l'auto débute par le même procédé :

> Je n'ai jamais vu la mer.
> Le sol carrelé de noir et de blanc ondule comme l'eau à quelques centimètres de mes yeux. *(D.A,* p. 15*)*

Un « je » anonyme raconte une expérience personnelle qui est en train de lui arriver. L'identité du narrateur-personnage se précise très vite par les indices grammaticaux : « Je ne suis pas morte ; je ne suis pas folle » (p. 15). Les adjectifs indiquent qu'il s'agit d'une femme. Il faut poursuivre un peu plus la lecture du premier texte pour que soit précisée de la même manière l'identité du « je » : « Est-ce qu'elle parle ? » (*P.C* p. 16). Le pronom « elle » désigne le « je » qui était, jusqu'ici, en charge de la narration.

Les deux incipits mettent en scène les personnages dans une situation de crise physique, mise en évidence par les cris de douleur qui structurent les premiers paragraphes des romans. Au silence du livre fermé succède brutalement le bruit des mots. Dans *Piège pour Cendrillon*, ce sont les cris qui figurent d'abord écrits : « une voix me travers la tête, j'entends des cris qui se répondent dans de lointains corridors, mais je sais que ce sont les miens. » (*P.C*, p. 15) La douleur est quant à elle suggérée dès les premiers mots, par le verbe « crever (les yeux) », puis par le verbe « brûler », des sensations finalement synthétisées par le substantif « douleur ». Les cris et la douleur se succèdent sur deux pages : « j'entends des cris ; mes mains brûlent, et ma bouche, et mes yeux ; je crie encore ; la douleur se concentre en un seul point ; tirée vers la douleur ; je hurle, j'entends mes cris ; douleur sur les mains, sur la bouche, dans les yeux » (p. 15-16). Alors que tout cela se déroule dans un temps certes incertain, mais linéaire, en revanche, la succession de la douleur et des cris telle que figurant dans le récit de *La dame dans l'auto* est rétrospective : c'est au temps de la narration que « je » dit : « j'ai mal à en mourir », puis les cris sont évoqués, mais ils ont précédé chronologiquement la douleur, comme l'indique le temps des verbes, au passé composé : « j'ai crié, crié de toutes mes forces ; criant, criant, criant, j'ai pensé encore » (*D.A*, p. 15). La répétition des termes, dans les deux romans, souligne la crise physique dans laquelle sont plongées les deux personnages.

C'est cette crise qui marque la sortie du quotidien, l'aspect extra-ordinaire, de ce qui est en train de se passer. La rupture entre le monde commun d'avant et le monde en crise présent est illustrée par la description commune de la douleur comme une « lumière » aveuglante qui semble emmener les personnages dans un autre monde. La définition qu'en donne Dany est

particulièrement éclairante : « La douleur n'est pas noire, n'est pas rouge. C'est un puits de lumière aveuglante qui n'existe que dans votre tête. Et vous tombez quand même dedans. » (*D.A*, p. 16) Parce que dans *Piège pour Cendrillon*, la description de la douleur est la même, on pourra interpréter le présent auquel les verbes sont conjugués comme un présent de vérité générale, donnant un aspect définitionnel à cette réflexion sur la douleur. Le motif du puits dans lequel tombe le personnage, pour se retrouver dans un autre monde, de pure fiction, fait écho à la chute d'Alice, le personnage de Lewis Carroll, dans *Alice au pays des merveilles*. Nous reviendrons plus tard sur la présence disséminée de ce personnage tout au long des trois romans de Japrisot, admirateur de Carroll, mais il semble important de s'arrêter ici sur cette référence qui ouvre le roman *La dame dans l'auto*. De même qu'Alice, somnolente, fait une longue chute dans un puits qui n'existe que dans sa tête, de même Dany tombe en elle-même à cause de la douleur. La chute dans le puits symbolise le passage d'un univers à un autre, le passage du monde réel au monde fictif. Lewis Carroll écrit ainsi la chute d'Alice, qui tombe après avoir suivi le Lapin Blanc : « Le terrier était d'abord creusé horizontalement comme un tunnel, puis il présentait une pente si brusque et si raide qu'Alice n'eut même pas le temps de songer à s'arrêter avant de se sentir tomber dans un puits apparemment très profond[6]. »

Le puits est la brèche ouverte entre les deux mondes ; par la chute, la frontière est traversée. Or, tout ce mouvement est subjectif – il ne se passe pas " en vrai ", mais bien dans la projection imaginaire du sujet. Et surtout, après sa chute, le personnage se retrouve pris au piège de ce nouveau monde qui, pour Alice, ne semble finalement pas moins réel que celui qu'elle a quitté. Le monde nouveau, qui, rationnellement, n'est qu'un monde de rêves – ou de cauchemars – pourrait ne pas l'être et se révéler comme le monde vécu, vu d'une autre façon. La thématique duelle du rêve et de la réalité est très vite abordée par le roman de Japrisot : « Criant, criant, criant, j'ai pensé encore : ce n'est pas vrai, c'est un cauchemar, je vais me réveiller dans ma chambre, il fera jour. » (*D.A*, p. 15) Mais le drame de Dany est qu'elle ne se réveillera pas ailleurs que dans le lieu initial de sa chute. La répétition du participe présent crée un effet de longueur dans le temps et prépare le motif de la chute. Et cela d'autant plus que la narratrice dit, juste avant : « On m'arrachait du sol, on m'étouffait. » (*D.A*, p. 15) La perte de contact avec la réalité matérielle du sol introduit le début de la rupture entre les deux mondes. De même que les cris de la narratrice ne sortent pas de sa bouche, de même sa chute est intérieure. Elle est entrée dans un autre monde, un monde en crise, parce qu'elle-même se retrouve dans une situation de crise : elle vient d'être attaquée.

Dans *Piège pour Cendrillon*, la chute est elliptique et représentée, comme précédemment, par la

6 Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles*, Edition du groupe « Ebooks libres et gratuits », 2004, p.6

lumière aveuglante, expression de la douleur, qui dès lors, coupe le rapport visuel au monde. S'opère un renversement dans la fonction de la lumière qui, au lieu d'éclairer, aveugle : « Il y a tout à coup un grand éclat de lumière blanche qui me crève les yeux. » (p. 15) L'aveuglement ne permet plus de s'assurer de la véracité du monde perçu. Il entraîne un autre rapport au monde, qui dès lors qu'il n'est plus perçu de la même façon, est un autre monde. Après la lumière, la narratrice est déjà tombée : « Quelqu'un se penche au-dessus de moi » (p. 15). Et c'est à partir du moment où la lumière survient que le récit commence, parce qu'elle marque le basculement dans un autre monde, un monde de douleurs et d'incohérence. La narration à la première personne fait du monde perçu un monde subjectif. Ce phénomène est accentué par le délire de paroles que livre la narratrice. Elle est, et le lecteur avec elle, dans son propre monde intérieur. Elle est d'ailleurs littéralement tombée en elle-même puisque des scènes de son enfance lui reviennent par flashes : « *Visage de femme. Deux fois deux quatre, trois fois deux six, coups de règle sur les doigts*[7]. On sort en rang. Ouvre bien la bouche quand tu chantes. Tous les visages sortent par rang de deux. » (*P.C*, p. 16) Elle est plongée dans un monde qui n'appartient qu'à elle, et qu'elle seule comprend. Néanmoins, le monde du dessus fait des incursions dans ses pensées :

> *Ne bougez pas, ma petite. Là, doucement. Je ne fais pas mal. Oxygène. Doucement. Là, bien sage, bien sage.* [...] *Où est l'infirmière ?* Je ne veux pas de murmures en classe. On ira se baigner aux beaux jours. *Est-ce qu'elle parle ? Au début, elle délirait. Depuis la greffe, elle se plaint de ses mains, mais pas de son visage.* La mer. Si tu vas trop loin, tu te noieras. *Elle se plaint de sa mère, d'une maîtresse qui lui donnait des coups sur les doigts*. Les vagues sont passées par-dessus ma tête.[8] (p. 16)

Les modifications typographiques en italique marquent les incursions du monde réel dans le délire de la narratrice. Et pourtant, les premiers souvenirs que nous avons cités étaient également en italique. Le chaos des pensées, rendu par la juxtaposition des phrases, parfois nominales, parfois verbales, l'est aussi par le mélange des deux mondes et le non respect systématique de ce qui pourrait être une norme typographique. Il y a bien un monde en crise.

Reste à identifier la crise à laquelle doivent faire face les narratrices. La cause de la douleur de la narratrice de *La dame dans l'auto* est clairement identifiée dès le départ : « Quand on s'est jeté sur moi – je ne suis pas folle, quelqu'un, quelque chose s'est jeté sur moi » (p. 15). Que l'assaillant ne soit pas identifié au départ est le propre du roman policier : c'est cette non-identification qui est cause du récit de l'enquête et qui le motive. Les multiples pronoms indéfinis - « on » est précisé

7 En italique dans le texte
8 La typographie du texte est respectée

ensuite pas « quelqu'un, quelque chose » - mettent en avant l'anonymat de celui qui sera coupable de l'agression. D'ailleurs, l'accent est mis, par l'utilisation de la voix active dans la conjugaison du verbe « se jeter », sur le sujet (volontaire) de l'action, là où la voix passive aurait mis l'accent sur la victime de l'action. Et quelques lignes plus bas, le type d'attaque est précisé : « Plus fort que tous les cris, oui, je l'ai entendu : le craquement de ma propre main, ma main qu'on écrasait. » (p. 15) De nouveau, c'est la voix active qui est utilisée pour la conjugaison du verbe « écraser », soulignant ainsi que l'action est volontaire. La main écrasée est la cause de la douleur foudroyante. Le récit de l'attaque est rétrospectif, au passé, tandis que les premières lignes, au présent, concernait le récit au temps de la narration. Le passé composé – « on s'est jeté ; j'ai entendu » – marque le lien entre l'action, passée, et la narration, présente. L'attaque présente bien une victime, identifiée comme étant la narratrice – bien qu'elle soit au départ anonyme, un simple « je », identifié comme renvoyant à un personnage féminin – et un coupable, non-identifié, que le récit d'enquête aura à charge de démasquer.

Pourtant, dans cette répartition classique des rôles, le récit apporte un élément qui vient en modifier légèrement l'équilibre. En effet, celle qui se dit être victime d'une agression – la narration interne a pour conséquence que le lecteur n'a pas d'autre choix que de faire une confiance (aveugle) à la narratrice – avoue elle-même n'être pas une victime innocente : « Depuis des heures, j'avais peur. Peur d'être arrêtée, peur de tout. Je m'étais fabriqué un tas d'excuses idiotes et c'est la plus idiote qui m'a traversé l'esprit : ne me faites pas de mal, je ne suis pas vraiment mauvaise, je voulais voir la mer. » (*D.A*, p. 15) La victime présumée de l'agression se retrouve donc, à l'en croire elle-même, également coupable – autrement, pourquoi aurait-elle peur d'être arrêtée – de quelque chose, d'un crime qui reste pour l'instant non-identifié – alors que l'identité du coupable est elle affichée et connue. Deux situations de crise se superposent l'une à l'autre : l'attaque d'une part, et le crime non-identifié d'autre part. Deux questions se posent alors dès le début : qu'a-t-elle fait avant d'être attaquée ? Cela a-t-il un lien avec son agression ?

La situation dans *Piège pour Cendrillon* est bien moins claire. La crise qui secoue la narratrice n'est pas identifiée littéralement. Le lecteur en apprend peu à peu, au fur et à mesure de sa lecture, dans les paroles délirantes d'un « je » anonyme. La cause des cris de douleur semble être une sensation de brûlure : « mes mains brûlent, et ma bouche, et mes yeux » (*P.C,* p. 15). Or, le délire de la narratrice s'organise autour du réseau thématique du feu, qui semble s'imposer à elle dans le jaillissement de ses souvenirs, dans les images qui lui servent à décrire son ressenti. Ainsi se développe un riche champ lexical d'expressions autour du feu : la douleur« se ramifie dans mes veines, comme un jet de flammes qui m'assèche le sang. Dans le noir, y a souvent du feu [...]. Les

nappes de feu me font peur. [...] Allume la cigarette de papa, mon poussin, le feu, souffle l'allumette, le feu. » (*P.C*, p. 15-16) La sensation de brûlure pourrait être causée par une brûlure véritable. Le feu est présent à la fois dans les images de souvenirs, et dans les tournures langagières d'expression de ressenti.

Dans l'alternance des discours du délire, certaines informations sont livrées quant à la situation de la narratrice. Les termes comme « oxygène » ou « infirmière » (p. 16), laissent penser que la scène se déroule dans un hôpital. Cette hypothèse est d'autant plus justifiée qu'on apprend que la narratrice a subi une greffe : « *Depuis la greffe, elle se plaint de ses mains, mais pas de son visage.* » (p. 16) Victime d'un incendie, la narratrice a dû être greffée. L'incipit livre donc les informations avec parcimonie.

Les deux incipits mettent en scène des personnages entre la vie et la mort. Telle est peut-être l'aspect de la crise le plus important. Chacune des narratrices montrent que tout pourrait basculer, aurait pu basculer, de la vie à la mort. La narratrice de *Piège pour Cendrillon* décrit une « lumière blanche » (*P.C*, p. 15). C'est, dans l'imaginaire commun, la lumière qui s'impose à celui qui s'apprête à passer dans l'autre monde, celui de la mort. Et pourtant, le récit prend le contre-pied de cette représentation de la mort. La lumière, c'est la conscience, c'est la douleur qui réveille, qui ramène à la vie. Au contraire, le noir marque l'absence à soi, une forme de mort dans l'inconscience[9]. Et d'ailleurs, la narratrice exprime bien cela : « J'aspire du noir par la bouche, un noir peuplé de visages inconnus, de murmures, et je meurs à nouveau. » (p. 15) La perte de connaissance est une perte de soi-même, une mort à soi. Dans le récit, à la lumière succède le noir :

> Un instant plus tard [...], la lumière revient. [...] On me roule dans des couloirs vides, je crie encore, c'est le noir. [...]
> Soudain, je reviens, tirée vers la douleur. [...]
> Noir. [...]
> Blanc. [...]
> *Noir.[...]* (*P.C*, p. 15-16)

La conscience est marquée par la douleur, l'éveil. Au contraire, la perte de conscience est marquée par le sommeil, peuplé de rêves, d'images du passé. La dernière partie du délire, introduite par « *Noir* », (p. 16) exprime, par le mélange des typographies et des discours – tantôt les souvenirs, tantôt les paroles rapportées au discours indirect libre, du personnel hospitalier – la lutte entre le sommeil et la veille, voire la lutte entre la mort, et la vie. La narratrice est donc une revenante : à plusieurs reprises, la mort l'a comme retirée, et rendue à la vie. Pourtant, la permanence du discours

9 L'inconscience, c'est « l'état d'une personne qui a perdu connaissance ou qui n'a plus conscience d'elle ni du monde », selon la définition du Trésor de la langue française informatisé

littéraire assure la liaison entre les deux mondes : qu'elle soit dans une période blanche ou noire, la parole n'est jamais totalement rompue. Ce va-et-vient constant entre la vie et la mort souligne la situation critique dans laquelle se trouve la narratrice.

De la même façon, la narratrice de *La dame dans l'auto* semble frôler la mort : « J'ai mal à en mourir » (*D.A*, p. 15). La douleur est un point de basculement entre la vie et la mort. Le carrelage en damier noir et blanc reproduit de façon matérielle la situation dans laquelle se trouve la narratrice : « Le sol carrelé de noir et de blanc ondule comme l'eau à quelques centimètres de mes yeux » (p. 15). Et pourtant, la narratrice s'empresse, après avoir évoqué la possibilité de la mort, de ne pas se laisser aller au noir de l'inconscience, ou de la mort : « Je ne suis pas morte. » (p. 15) Alors qu'elle affirme sa propre vie, elle bascule, non plus vers la possibilité de la mort, mais vers la possibilité – niée – de la folie, du « cauchemar » (p. 15), de la fiction – avec la référence au personnage d'Alice. La plongée dans le puits est une autre façon de dire la perte de connaissance. Elle plonge, comme l'autre narratrice, dans les abîmes de sa propre conscience. D'ailleurs, les deux romans utilisent le même ressort typographique pour exprimer la perte de connaissance : le blanc sur la page. Le vide de la conscience se trouve représenté par l'absence de mots.

En s'affirmant par les mots, les deux narratrices se posent comme des victimes vivantes, rompant ainsi la structure attendue de l'incipit policier qui, bien souvent, présente des corps morts. Après avoir hésité entre nous exposer la mort et la vie, c'est cette dernière option que l'auteur choisit de mettre en avant à travers les personnages-narratrices. En mettant en scène deux corps résolument en vie, Japrisot se joue des attentes du lecteur. Pour autant, si le lecteur ne découvre pas de cadavre comme il pourrait s'y attendre, néanmoins, les narratrices se découvrent elles-mêmes au bord de la mort. Elles sont des presque-cadavres, des revenantes d'un autre monde. Et c'est ce retour à la vie qui cause la situation de crise initiale. Confrontées subjectivement à cette crise, chacune a connu la rupture avec le quotidien, la sortie du monde. Le récit ne commence, comme le remarque Victoria Best[10], que lorsque les narratrices émergent de l'expérience d'une forme de mort particulière. L'absence de cadavre physique ne signifie pas l'absence de tout rapport à la mort problématique. En effet, le retour à la vie est problème : les situations de crise posent question, car elles marquent une rupture dans l'ordre préétabli du monde, et interrogent la cause de cette rupture. La question est, pour l'un des romans, de savoir qui a agressé la femme, et pour l'autre, de savoir ce qui s'est réellement passé lors de l'incendie supposé.

10 Victoria Best, « Life beyond death : reading for the demonic in the texts of Modiano and Japrisot », in *French Studies*, Vol. LX, No. 2, p. 223

Quant au troisième roman de Japrisot sur lequel s'appuie notre étude, *Un long dimanche de fiançailles*, la situation qui ouvre le récit d'enquête est d'une tout autre nature. L'enquête est introduite de manière beaucoup plus traditionnelle, au chapitre 2, intitulé « Bingo Crépuscule » : « Août 1919. Un jour, Mathilde reçoit une lettre d'une religieuse : un homme qui se meurt dans un hôpital, près de Dax, veut la voir. Son nom est Daniel Esperanza. Il était sergent dans la territoriale. Il a rencontré Manech en janvier 1917, sur le front de la Somme. » (*L.D.F*, p. 35) Cette lettre, et la rencontre qui va suivre, vient créer, comme le suggère l'expression « un jour », une rupture dans le quotidien de Mathilde, protagoniste et narratrice – elle s'exprime à la troisième personne. Le récit se fait au présent de narration. C'est la parole d'un homme qui, en brisant un silence, va déclencher la situation de crise, et l'enquête qu'elle va nécessiter. Son récit se présente comme une réponse aux questionnements de Mathilde : « Je vous en prie, où l'avez-vous vu ? Racontez-moi. Que lui est-il arrivé ? » (p. 37) La situation initiale est donc moins perturbée que dans les deux autres romans. Néanmoins, il y a bien une crise, que l'on pourrait situer au niveau de la parole. C'est en effet le manque d'informations, que traduisent les questions pressantes de Mathilde, et donc le silence, qui est à l'origine du trouble de la narratrice.

De nouveau, le début du récit de l'enquête ne s'ouvre pas sur un cadavre. Et c'est justement cette absence qui pose problème. Car l'enquête n'a de sens que parce que le corps de Manech, disparu à la guerre, n'a jamais été retrouvé. Contrairement aux récits d'enquête traditionnels – rappelons d'ailleurs que *Un long dimanche de fiançailles* n'est pas paru dans une collection policière – il s'agit pour celle qui mènera l'enquête, non pas de trouver comment son fiancé est mort, mais s'il est bel et bien mort. La thématique du basculement entre la vie et la mort, ou entre le monde de la veille et celui des songes, évoquée plus haut pour les deux autres romans, ne se retrouve pas clairement ici. On trouvera pourtant un point de recoupement en considérant que l'absence de cadavre, bien que Manech soit déclaré mort, fait que le fiancé de Mathilde se situe bien entre la vie et la mort, dans les limbes de l'incertitude. La perte de connaissance subie par les narratrices de *Piège pour Cendrillon* et *La dame dans l'auto* est ici à prendre au sens littéral : Mathilde n'a pas connaissance de ce qui est arrivé à Manech. Elle a perdu connaissance de son existence.

Les premiers paragraphes introducteurs du récit de l'enquête présentent donc des personnages en situation de crise, thématisée dans les trois romans autour de l'ignorance et de la perte de connaissance. C'est bien le questionnement, qu'il soit explicite comme dans *Un long dimanche de fiançailles*, ou plus implicite, dans *Piège pour Cendrillon* et *La dame dans l'auto*, qui motive le récit d'enquête qui va suivre. La mort rôde dans chacun des incipits.

2) Situation de crise initiale : le crime

Chaque récit d'enquête vise à rétablir l'ordre perturbé auparavant par, ce qu'on appellera en général, le crime. Il ne s'agit pas ici de reprendre les étapes du récit du crime, mais plutôt d'identifier les actes premiers qui ont perturbé l'équilibre et introduit le chaos.

La situation initiale du récit d'enquête de *Piège pour Cendrillon* faisait état de sensations de brûlures, effectivement causées par un feu. La narratrice est la seule rescapée d'un incendie, qui a coûté la vie à son amie Do, avec qui elle était en vacances dans le Sud de la France, à Cap Cadet. L'hypothèse de l'incendie, émise après la lecture du début du chapitre « J'assassinai », est confirmée par le récit rétrospectif que fait la narratrice quelques pages plus loin : « C'était un docteur nommé Chaveres qui m'avait opérée, trois jours après l'incendie, dans un hôpital de Nice. » (*P.C*, p. 21). D'après Jeanne, l'incendie était accidentel : « Une fuite de gaz dans la chambre de la jeune fille. On avait installé le gaz dans la villa quelques mois auparavant. L'enquête a conclu a un branchement mal fait. La veilleuse du chauffe-eau, dans une salle de bains, a causé une explosion. » (*P.C,* p. 48) Rien ne laisse penser qu'il ait pu s'agir d'un acte criminel, d'autant plus qu'il est apparu que Mi avait tenté de se sauver son amie : « On l'[Do] a retrouvée dans la partie brûlée de la villa. Il a paru évident que tu avais essayé de la sortir de sa chambre, avant d'être brûlée toi-même. » (*P.C,* p. 46). Les informations recueillies lors de la première enquête ont donc permis de conclure à un malencontreux accident, qui a fait deux victimes, l'une décédée, l'autre grièvement brûlée.

Et pourtant, la thèse officielle est remise en cause à plusieurs reprises. François, l'ancien amant de Mi est le premier à évoquer la possibilité d'un acte criminel :

> Quand j'ai appris ça, j'étais à Paris. Je ne comprenais pas bien ce qui s'était passé. Je me suis imaginé Dieu sait quoi. Je ne croyais pas à un accident. Enfin, pas à un accident par hasard. [...]
> Il faut être complètement cinglé pour croire à un accident quand on connaît la Murneau ! Il faut être cinglé pour croire qu'elle aurait laissé passer un branchement mal fait pendant les trois semaines où elle est restée là-bas ! Tu peux en être sûre comme de l'Evangile, il était impeccable, ce branchement ! (*P.C,* p. 82)

Bien vite, Mi en vient à partager ces doutes, alors qu'elle a signé la fiche d'hôtel du nom de Domenica Loï :

> Là intervenaient les soupçons de François au sujet du branchement. Il me semblait vrai, comme à lui, qu'un défaut d'installation assez grossier pour causer un incendie n'avait pu échapper à Jeanne. Donc le branchement devait être convenable. Donc, il fallait bien que quelqu'un l'eût déréglé ensuite.
> Si les enquêteurs et les maisons d'assurances en étaient restés à la thèse de l'accident, le sabotage n'avait pu être effectué en une seule fois, d'une vulgaire coupure. Dans plusieurs articles, je trouvai des détails : un joint que l'humidité rongeait depuis plusieurs semaines, les bords oxydés d'un tuyau. Cela supposait des préparations, un lent travail. Cela portait un nom : un assassinat. (*P.C,* p. 89)

En recoupant quelques indices, Mi conclut que l'incendie était un meurtre, dont elle est, parce qu'elle a survécu, non pas la victime, mais bien la responsable. Mais ce n'est pas Mi qui est coupable : c'est Do, c'est elle-même. La mise à jour de l' « assassinat » explique les titres des chapitres, composés par une déclinaison autour de la conjugaison du verbe « assassiner ». La nouvelle thèse du meurtre prémédité est accréditée par Jeanne, complice, voire instigatrice, du sabotage. L'idée est entièrement la sienne, et Do n'a fait que l'exécuter : « J'ai un autre moyen de me débarrasser d'elle : toi. Une petite idiote qui tremble mais qui fera ce que je lui dis, parce qu'elle aussi tient à se débarrasser d'elle. » (*P.C,* p. 129) C'est le chapitre intitulé « J'ai assassiné » qui raconte la mise en place du plan diabolique de Jeanne. Ainsi, la narratrice, qui croyait être Mi et se pensait victime, se découvre, au fil de ses recherches sur sa propre identité, tout autre : elle est Do et coupable d'assassinat.

Mais un autre personnage va venir perturber toute la machine d'identification. Serge, un garçon rencontré par la Micky « d'avant », apprend à la narratrice que, selon lui, la vivante est bien coupable de meurtre, mais qu'il ne s'agit pas de Do : « Quand je vous ai vue avec la grande blonde, j'ai compris que l'autre ne s'en était pas tirée, que vous étiez Micky. » (*P.C*, p. 196) Il propose une autre thèse en faisant jouer le rôle du coupable à Mi.

Les deux situations de crise – la crise d'identité d'une part, et l'assassinat d'autre part – se rejoignent. La vivante devient coupable, mais la question de son identité reste entière. L'enquête initiale sur son identité a mené la narratrice à enquêter sur les circonstances de l'incendie qui lui a fait perdre la mémoire. Mais cette enquête ne fait que la ramener au problème initial. L'assassinat, cause du désordre qui a déclenché l'enquête, est une rupture dans l'ordre social. Le récit de l'enquête, censé ramener de l'ordre après l'introduction du chaos, ne fait, on l'a aperçu brièvement, que multiplier les troubles identitaires. L'assassinat est la cause initiale de la seconde situation de crise.

Alors que dans *Piège pour Cendrillon*, une même situation de crise criminelle, l'incendie, est dédoublé en plusieurs thèses problématiques, le ressort criminel de *La dame dans l'auto* fonctionne à l'inverse. Ce sont les situations de crise criminelles qui se multiplient. Dès le départ, deux actions répréhensibles ont été commises. Dans un passé récent de la narration, quelqu'un a agressé la narratrice. A cela s'ajoute, dans un temps antérieur, une action inconnue qui ne peut être qu'entorse à la loi, puisque la narratrice s'annonce elle-même coupable de quelque chose. Elle dit même avoir pensé à se fabriquer un alibi : « La mer. Si les choses tournent mal, qu'on m'arrête, que je doive fournir – comment dit-on cela ? – un alibi, une explication, c'est par là qu'il faudra commencer. »

(*D.A,* p. 20) Le crime commis, on l'apprend dans le récit rétrospectif que Dany fait de sa journée de la veille, est le vol de voiture. En effet, plutôt que de ramener, comme il le lui avait demandé, la voiture de son patron, Caravaille, au garage de leur maison, elle l'a gardée, au départ pour faire un tour à Paris, puis ce tour s'est déplacé, et la voilà sur l'autoroute du Sud, à suivre les vacanciers du 14 juillet : « je n'étais une voleuse de voiture que le temps d'une valse de 14 Juillet » (*D.A,* p. 65-66). A l'attaque initiale, s'ajoute le vol de cette voiture. La narratrice cumule alors deux statuts : elle est à la fois victime et coupable. Le vol sert de fil rouge au récit et apporte un élément qui vient jeter le trouble sur la crédibilité de la narratrice.

A ce forfait s'ajoute l'apparition d'un cadavre dans le coffre de la voiture volée. Le lieu dans lequel est découvert le cadavre pousse à penser que c'est la narratrice qui l'y a mis, bien qu'elle nie avoir quoi que ce soit à voir avec cet homme. L'élément propre à tout récit policier traditionnel n'apparaît qu'au milieu du roman, bien que, chronologiquement, le meurtre remonte avant l'agression initiale. La question de l'identité du coupable entraîne bientôt une autre question sur l'identité de la narratrice-enquêtrice. Car, de victime d'une violente attaque, elle devient coupable – car tout l'accable et converge vers sa culpabilité – de meurtre. Toutes les situations de crise, et de crime, tournent autour d'une seule et même personne, Dany, là où, dans *Piège pour Cendrillon,* une seule situation criminelle menait à plusieurs personnes.

La prise de parole d'Esperanza, dans *Un long dimanche de fiançailles*, a libéré un lourd secret qui met en cause l'état-major de l'armée de la première guerre mondiale. En révélant son histoire à Mathilde, il la pousse à enquêter sur ce qui s'est passé dans la tranchée de « Bingo Crépuscule » entre le samedi 6 janvier 1917, et le lundi 8 janvier. Il raconte un crime de guerre : cinq soldats français condamnés à mort sont conduits en première ligne et jetés, bras liés dans la « terre de personne » entre les tranchées françaises et allemandes. Les soldats sont passés en jugement pour mutilation volontaire. Malgré la condamnation, l'un a toujours clamé son innocence :

> Bastoche « était menuisier, il était passé en conseil de guerre pour mutilation volontaire, on avait trouvé des morceaux de poudre sur sa main gauche blessée, on l'avait condamné à mort. Ce n'était pas vrai. Il avait voulu arracher de sa tête un cheveu blanc. Le fusil, qui n'était même pas le sien, était parti tout seul [...]. » (*L.D.F,* p. 15)

La machine judiciaire de guerre fait donc d'un innocent un coupable, et en le condamnant à mort, fait de celui qu'elle désignait comme criminel, une victime. Quant aux autres condamnés, tous reconnaissent leurs actions. Pourtant, le déroulement de leur exécution change leur statut. « Balancer des condamnés à mort par-dessus le parapet pour économiser des cartouches » (*L.D.F,* p. 131) apparaît à l'avocat du père de Mathilde, Rouvière, tellement inhumain, qu'il ne peut croire à

une telle thèse :

> Il a levé les bras au ciel, dès l'abord de Bingo Crépuscule, ou déjà même place de l'Opéra, il a crié au grotesque. Cinq soldats ligotés, traînés jusqu'à une tranchée de première ligne, jetés à l'ennemi par-dessus les barbelés – et dans la neige, encore ! – c'était grotesque, il ne voyait là qu'une de ces affabulations morbides, malheureusement pas toujours désintéressées, qui ont fleuri comme pissenlit tout au long de la guerre. (*L.D.F,* p. 129)

Le récit que lui fait Mathilde, en reprenant les informations que lui a livrées Esperanza, et qu'elle a elle-même complétées en enquêtant auprès des proches des condamnés, il le qualifie d' « histoire extravagante » (*L.D.F,* p. 130). C'est pourtant à partir de ce qui ressemble à un conte « morbide » - d'ailleurs, le chapitre préliminaire commence par la formule du conte « Il était une fois » (*L.D.F,* p. 13) – que se construit le récit de l'enquête. Il faut néanmoins ajouter une information supplémentaire pour comprendre le scandale de cette exécution peu commune. Malgré ses réticences à croire au récit d'Esperanza, Rouvière a enquêté, et découvert que le Président Poincaré avait accordé sa grâce aux condamnés : « les 15 condamnés à mort, tous, ont été graciés par le président Poincaré le 2 janvier 1917, soit quatre jours avant l'affaire de Bingo Crépuscule, et leurs peines commuées en travaux forcés » (*L.D.F,* p. 135). Or, si ce qu'Esperanza a raconté n'est pas un mensonge, il a été témoin, et complice, d'un crime de guerre. C'est ainsi que le fait parler Rouvière : « Ce que j'ai vu, c'est un assassinat, c'est la négation de nos lois, c'est le mépris des militaires pour l'autorité civile. » (*L.D.F,* p. 138) L'enquête est donc bien basée sur un crime, qu'il s'agit d'élucider. Et si la thèse de l'assassinat s'avère vraie, alors ceux qui étaient coupables, sont devenus des victimes. Le question du crime, quant au statut de victime et coupable, suit le cheminement inverse des deux autres romans. Dans les autres romans étudiés, c'est la victime qui se retrouve, ou se découvre coupable, du moins suspect. En revanche ici, les coupables désignés deviennent victimes d'un crime commis à leur égard.

B- « Qui suis-je ? » : crise de l'identité

La crise la plus importante que doivent traverser les personnages des trois romans de Japrisot est d'ordre identitaire. En effet, si aucun cadavre n'ouvre le roman, les personnages sont néanmoins confrontés à une mort symbolique par la crise qui les saisit. Il leur faut dès lors se reconstruire grâce à la parole des autres.

1) Mort symbolique de l'identité

Trois crises viennent anéantir l'identité des personnages. Dans chacun des romans, un personnage au moins voit une partie de son corps être modifiée, modifiant ainsi son identité physique initiale. La mémoire, support de l'identité semble également leur faire défaut, ou du moins apparaître comme problématique. Enfin, ils perdent jusqu'à leur identité nominale et singulière.

a) Des corps en crise

La blessure est le point commun de tous les protagonistes des trois romans. Toute blessure entache l'identité, car elle modifie l'apparence physique. Leur apparence extérieure n'est plus tout à fait la même que ce qu'elle était. Le corps se trouve en quelque manière mutilé, atteint dans son identité. L'identité passe d'abord par la stricte ressemblance entre deux éléments. Elle se trouve amputée d'une partie de l'équation dès lors qu'un des membres n'est plus le même. Aussi ce corps en crise participe-t-il de la mise en place de la crise identitaire.

Dans *Un long dimanche de fiançailles,* chacun des cinq condamnés a une blessure à la main. C'est d'ailleurs ce qui leur a valu la condamnation à mort. Le premier des cinq, Bastoche, est blessé à la main gauche : « on avait trouvé des morceaux de poudre sur sa main gauche blessée » (*L.D.F,* p. 15). Cette blessure était un accident. Le deuxième, Six-Sous, porte une blessure à la même main : « Il avait chargé son fusil et s'était tiré une balle dans la main gauche, très vite, sans regarder, sans se donner le temps de réfléchir, juste pour être avec eux. » (*L.D.F,* p. 17). Au contraire du précédent, c'était, pour Six-Sous, un acte politique. Le troisième, qu'on appelle Cet Homme, s'est lui tiré une balle dans la main droite : « Lui aussi, il avait chargé son fusil et il s'était tiré une balle dans la main – la droite, il était gaucher – mais sans fermer les yeux. » (*L.D.F,* p. 18) Aucune motivation à cet acte n'est vraiment avancée. Le quatrième a lui organisé sa mutilation dans l'espoir de fuir le front : « Il avait convaincu plus con que lui, un clerc de notaire de l'Anjou qui ne voulait rentrer à la maison que pour surprendre sa femme dans la débauche, de se tirer mutuellement une balle dans la main et, plus aberrant que tout, la droite, d'accord en cela que l'incroyable serait plus crédible. » (*L.D.F,* p. 25) Manech avait la même motivation : fuir le front, et surtout retrouver Mathilde. Il a choisi, lui, sur les conseils d'un « Marie-Louise » (p. 28), de se faire tirer dans la main par les Allemands :

> Une nuit qu'il était de guet dans la tranchée [...] il avait allumé, lui qui ne fumait pas, une cigarette anglaise [...] et il avait élevé sa main droite au-dessus du parapet [...], et il était resté ainsi, longtemps, le bras en l'air, la figure contre la terre trempée, priant Dieu, s'il existait encore, de lui accorder la fine blessure. [...] Il avait recommencé avec une autre cigarette et encore une autre, jusqu'à ce qu'un bougre d'en face, dans ses jumelles, comprenne enfin ce qu'il demandait. Il avait eu affaire à un bon tireur [...] car il avait suffi d'une balle. Elle lui avait arraché la moitié de la main, le chirurgien avait coupé le reste. (*L.D.F,* p. 28-29)

Manech est le seul à s'être retrouvé avec la main amputée, mais tous portent des pansements à leur main mutilée. La main blessée, permet d'en discriminer deux sur trois – deux sont blessés à la main gauche, les trois autres à la main droite –, mais les pansements ne sont pas un signe identificatoire. Ils permettent simplement de les désigner comme étant des mutilés volontaires, donc des coupables, et par suite, des condamnés à mort. Leur identité se résume à guère plus que cela.

A l'inverse, la blessure à la main de Dany, dans *La dame dans l'auto* est un signe distinctif. Son attaque et sa main broyée ont constitué, pour elle, le début de la situation de crise. C'est pourtant la blessure à la main qui va venir jeter le trouble sur son identité, et sa sincérité. Par son récit, la narratrice situe chronologiquement l'écrasement de sa main le samedi 11 juillet – le récit au présent est interrompu par le récit rétrospectif de la journée précédente : « Hier soir, vendredi 10 juillet. » (*D.A,* p. 25). Un quart d'heure avant qu'elle ne se fasse agresser, a eu lieu l'incident du manteau. Dans un village, une femme vient à sa rencontre et lui parle d'un manteau oublié :

> Elle m'a dit que j'avais oublié mon manteau chez elle le matin. [...] Je lui ai dit qu'elle se trompait, que je n'avais pas oublié mon manteau chez elle, pour la bonne raison que je n'y étais jamais venue. [...] Elle répétait que j'avais bu un café, mangé des tartines, pendant qu'on « arrangeait » ma voiture. [...]
> – La voiture, on l' « arrangeait », je ne l'ai même pas vue. Mais vous, je vous ai vue. (*D.A,* p. 68-69)

On l'a donc vue, le matin de l'incident, dans un endroit à des centaines de kilomètres de là où elle dit s'être trouvée. De même, aucune des personnes qui se trouvaient à la station service pendant qu'elle était aux toilettes n'a vu ou entendu quoi que ce soit de son agression : « Vous dites qu'on vous a attaquée, mais il n'y avait personne. Tout le monde qu'il y avait, ils sont ici. [...] Précisément, personne n'est entré. » (*D.A,* p. 77-78) Dès son arrivée, Manuel, le garagiste, la perçoit comme « un animal blessé » (p. 75). Elle dégage l'impression de ce qu'elle sera. Ou plutôt, à en croire le garagiste, de ce qu'elle est déjà. En effet, il affirme que sa blessure n'est pas récente : « Ça ? dit-il. Ah, non ! Vous ne pouvez pas dire qu'on vous l'a fait ici ! Vous l'aviez déjà ce matin ! » (p. 81) Le témoignage de Manuel combine deux éléments : non seulement elle n'était pas à Paris le matin même, mais en outre, elle était déjà blessée. Il le lui confirme encore : « Vous portiez un pansement à votre main, ce matin, je vous l'assure. » (p. 84) Cette mutilation de la main permet aux autres

personnages qu'elle rencontre sur sa route de l'identifier comme étant la personne qu'ils avaient déjà vue. Ainsi du gendarme qui lui fait arrêter sa voiture : « En la dépassant, son regard accrocha la pansement qu'elle portait à la main gauche, il sut que c'était elle. » (p. 98) C'est bien son pansement qui l'identifie. De même, à l'hôtel La Renaissance, où elle a dormi la veille, les employés assurent qu'elle portait déjà son pansement : « Comment voulez-vous que ce soit votre écriture, puisque c'est le veilleur qui l'a remplie ? Vous lui avez dit, paraît-il, que vous étiez gauchère, et vous aviez un pansement à la main gauche. Vous l'avez toujours. » (p. 126) Tous ces témoignages jettent le doute sur la sincérité du récit de Dany, et surtout sur son identité. Qui est-elle si elle ne se rappelle pas avoir été là où on l'a vue ? La mutilation de sa main entraîne bien une crise identitaire puisqu'elle en vient à se demander si elle n'est pas folle : « On raconte que quand on est fou, ce sont les autres qui vous donnent l'impression de l'être. Et bien, ce devait être ça. Elle était folle. » (p. 106) Elle non plus ne se fait plus confiance. Son identité, fixée par cette main entourée d'un pansement, se dédouble et se perd. Le problème de Dany est d'être reconnue par ce signe distinctif, qui finit par la résumée entièrement.

Tel était bien le but de Caravaille, lorsqu'il a imaginé toute la machination – sa femme, qui a tué son propre amant, se fait passer pour Dany – dont Dany se retrouve prise au piège. S'il a eu l'idée de faire porter un faux pansement à Anita, c'était pour que les gens se souviennent bien d'elle, et qu'ils l'identifient comme la femme au pansement : « J'ai trouvé l'astuce proprement publicitaire du pansement à la main. Ce sont des détails comme celui-là qu'on se rappelle : " C'était la femme à la Thunderbird, qui portait un pansement à la main. " » (p. 281) Dès lors, lorsqu'il l'agresse, dans les toilettes de la station-service, il comprend que son plan ne sera vraiment réussi que pour autant que Dany ressemble à Anita telle qu'elle a tenu le rôle de Dany, et par là, ait le même signe distinctif. Il fallait qu'elle devienne « la femme qui portait un pansement à la main » : « La femme qu'on avait vue sur la route était blessée à la main gauche. Vous ne l'étiez pas. Je pouvais vous tuer mais vous ne l'étiez pas. J'ai saisi la poignée de la porte, j'ai refermé le battant de toutes mes forces. » (p. 295) L'écrasement de la main avait pour but de réaliser le signe distinctif, et d'identifier Dany, c'est-à-dire de la rendre semblable, à Anita dans le rôle de Dany. Néanmoins, la crise physique a conduit la narratrice dans une crise psychologique qui remettait en cause son identité comme conscience de soi.

A l'inverse, la crise physique de la narratrice de *Piège pour Cendrillon* a pour but d'effacer toute identification véritable. Le docteur qui a pris en charge Mi a d'abord pensé que l'amnésie qu'elle subissait était due aux coups qu'elle avait pris dans sa chute, avant de se rendre compte que tel n'était pas le cas : « Peut-être la peur que vous avez dû ressentir au moment de l'incendie. Ou le

choc. Quand la maison brûlait, vous vous êtes jetée dehors. On vous a retrouvée au bas d'un escalier, le crâne ouvert sur plus de dix centimètres. De toute manière, l'amnésie dont vous souffrez n'est liée à aucune liaison du cerveau. Je l'ai cru au début, mais c'est autre chose. » (*P.C*, p. 37) La perte d'identité n'ayant pas de raison physique, c'est qu'elle est le symptôme d'une crise psychique, sur laquelle nous reviendrons par la suite.

Ce qu'a causé en revanche de façon certaine l'incendie, ce sont des brûlures, aux mains et au visage. Par les empreintes digitales, les mains sont un outil d'identification. Or, brûlées, elles ne jouent plus aucun rôle dans l'identification. Et, pour la narratrice qui ne sait plus qui elle est elle-même, ses mains gantées la poussent à se construire une autre identité. Ce sont les gants qui symbolisent le nouvel être advenu après l'incendie : « Tout ce que je gardais de " l'autre ", c'était mes gants, et mes gants étaient à moi. » (p. 94) La mutilation des mains sert la perplexité identitaire, car l'absence des empreintes digitales fait que les mains ne peuvent servir de preuve à son identité. Pire encore, son visage a été entièrement brûlé, et a nécessité une reconstruction faciale, et notamment de son nez. Une première fois défigurée par l'incendie, elle a été à nouveau changée physiquement par cette intervention plastique. Elle ne ressemble alors plus à la jeune fille d'avant, que celle-ci soit Mi ou Do : « Tu n'es plus, physiquement, ni toi ni Micky » (p. 136). Le visage est l'image de soi offerte au monde, et ce qui nous identifie comme nous-même à leurs yeux. Or, les autres personnages sont incapables de la reconnaître : la nouvelle Mi doit faire face à un problème : les brûlures de son visage l'ont changée, ses cheveux sont courts, elle qui auparavant les avaient longs. Ceux qui connaissaient la Mi d'avant ne la reconnaissent pas physiquement : ils n'identifient pas la figure présente à l'image de la figure passée. Même François, l'avocat qui lui adresse cette apparente reconnaissance nominative, « Micky ! » (p. 68), avoue ensuite ne pas la reconnaître : « J'ai évidemment de la peine à te reconnaître, mais tu es ravissante, tu as l'air en bonne santé » (p. 68). C'est le nom qui opère la liaison entre deux êtres physiquement distincts. Mais, même ce nom, celle qui le porte n'est pas certaine qu'il soit le sien. La mutilation des mains et surtout du visage marque une perte d'identité, dont les brûlures sont la cause.

Tel était le but recherché par Jeanne lorsqu'elle a élaboré son plan : « Si je [Jeanne] suis impliquée dans l'incendie, on ne me fera aucun crédit pour te reconnaître. Or, il faut que ce soit moi qui te reconnaisse en premier [...] Si je dois te retrouver même d'un rien reconnaissable, nous sommes perdues toutes les deux, ce n 'est pas la peine d'aller plus loin parce que je t'identifierais comme étant Do. » (p. 150-151) Il fallait, afin que Do prenne la place de Mi sans que personne ne s'en rende compte, que la survivante ne ressemble plus à elle-même. Il fallait devenir un corps anonyme et attendre d'être renommée. Et, pour cela, il faut effacer de son physique les marques

reconnaissables qui fonctionneraient comme des signes identificatoires. Pour pouvoir devenir l'autre, endosser une autre identité, il faut modifier sa propre identité : se brûler les mains et le visage, les deux parties du corps qui permettent l'identification et stabilisent l'identité :

> – Qu'est-ce qui ne doit pas être reconnaissable ? […]
> – Le visage et les mains. (p. 150)

C'est consciemment que Jeanne a ordonné à Do de se brûler ainsi. Il fallait qu'elle reste en vie, mais qu'elle soit suffisamment abîmée, aux endroits stratégiques de l'identification, pour pouvoir se faire passer pour une autre. Mais avant d'être de nouveau, il faut que ce corps soit celui de personne. Ce corps en crise marque la non-identité, et ainsi, signe la mort symbolique de la narratrice, qui devient anonyme à elle-même.

b) Des mémoires en crise

La perte d'identité personnelle est d'autant plus forte que la mémoire de soi semble faire défaut à un des protagonistes de chaque roman. L'amnésie est amenée par un premier niveau d'absence à soi : l'évanouissement. Dany et Mi sont en effet toutes les deux victimes d'une perte de connaissance. La première s'évanouit à deux reprises après son agression : « Frais le carrelage contre mon front. J'ai dû m'évanouir une seconde fois. » (*D.A,* p. 16) La perte de connaissance est rendue par un blanc typographique qui sépare ce paragraphe du précédent, traduisant l'impression de chute intérieure ressentie lors de l'évanouissement. La narratrice caractérise ainsi l'évanouissement : « C'est moins qu'une déchirure, un simple coup de griffe dans le souvenir. » (p. 16) A travers cette expérience, c'est le temps lui-même qui entre en crise. Sans conscience, le temps n'est plus : « Depuis combien de temps suis-je ainsi, à genoux dans une pièce de deux pas sur trois plongée dans la pénombre ? Plusieurs heures, à peine quelques secondes ? » (p. 16) Le temps s'est égrené sans qu'une conscience le retienne. C'est une perte de contrôle sur soi que de ne pas avoir conscience du temps qui s'est écoulé. En reprenant vraiment conscience, Dany est capable d'analyser la situation et de se replacer dans le temps de façon raisonnable : « Si j'étais ici depuis très longtemps, quelqu'un dehors se serait inquiété. Et puis, j'étais debout devant le lavabo, je lavais mes mains. Ma main droite, que je ramène contre ma joue, est encore humide. » (p. 16). La raison est conscience de soi dans le monde, donc conscience de soi dans le temps et l'espace. En effet, Dany est capable de dire où elle se trouve : « Je sais où je suis : les toilettes d'une station-service sur la route d'Avignon. » (p. 17) Elle se retrouve, après le « coup de griffe », en pleine possession d'elle-même.

Mi fait part de cette même expérience, lors de son coma, duquel elle ne sort que de façon épisodique. Lorsqu'elle revient à la lumière de la douleur, elle ne sait pas combien de temps a passé : « Un instant plus tard – un jour, une semaine, une année après – » (*P.C,* p. 15). L'accumulation croissante des unités de mesure du temps souligne et prolonge l'indétermination du terme « instant ». La temporalité est brouillée jusqu'à ce que la pleine conscience lui revienne : « Je resurgis un matin de septembre » (p. 17).

Pourtant, le « coup de griffe dans le souvenir » demeure. C'est d'ailleurs, pour Dany, de là que part toute son énigme. Il lui faut trouver qui se cache derrière les pronoms indéfinis « quelqu'un, quelque chose m'a attaquée » (p. 15). Sa mémoire est amputée de ce moment crucial. De même, Mi ne se souvient de rien de ce qui s'est passé avant qu'elle ne reprenne tout à fait conscience. De même que la douleur leur donne l'impression de tomber dans un trou noir, de même leur mémoire se couvre de noir. Et de même que la douleur est associée à la couleur blanche, il y a un blanc qui s'installe dans leurs souvenirs. Il est particulièrement frappant de constater que ces deux couleurs opposées représentent toutes deux le trou de mémoire, l'absence à soi.

Manech est lui aussi un personnage-fantôme. Dans son délire, il perd complètement le sens des réalités spatiales et temporelles. A la suite de sa mutilation et de sa condamnation, « quelque chose en Bleuet avait crevé doucement, comme un abcès monstrueux, et il n'avait plus depuis, sauf en de brefs sursauts d'égarement, conscience de ce qu'il achevait de vivre » (*L.D.F,* p. 30). Sa réalité est devenue sa folie, et lorsqu'il reprend conscience, brièvement, c'est alors qu'il s'égare, se perd dans ce qui lui semble être un autre monde. De la guerre, des visages des soldats qui les observent dans les boyaux boueux, Manech n'en a plus conscience :

> A ses oreilles les cris et les rires des soirs d'autrefois : il sortait de l'école, il revenait à la maison par le chemin des dunes, entre le lac et l'océan, c'était ce drôle d'hiver où il avait neigé partout, il savait que Kiki le chien venait à sa rencontre dans les reflets du couchant, il avait faim, il avait envie d'une tartine de miel et d'un grand bol de chocolat chaud. (p. 30)

La réalité du moment présent n'existe plus pour lui : il est ailleurs dans le temps et l'espace, « dans le brouhaha de son enfance » (p. 30). A mesure qu'il avance dans le labyrinthe des tranchées, Manech se perd lui-même : « Il y a des heures qu'il n'a plus ses esprits. » (p. 44) Alors qu'on le mène à sa mort, il se projette dans une autre réalité : « Je suis bien content de rentrer chez moi. » (p. 44) C'est cette idée qu'il exprime à Mathilde dans sa dernière lettre, qu'a écrite pour lui Esperanza : « je reviens » (p. 77) est l'anaphore qui marque cette lettre d'amour. Du point de vue du temps, la chronologie qu'il exprime concorde avec celle des événements racontés par Esperanza : « Demain, c'est déjà dimanche » (p. 77) ; mais il se projette dans une réalité fictive : « et on nous marie lundi » (p. 77). Dans sa douce folie, Manech perd le contact avec la réalité dans laquelle

évoluent les autres personnages. Et ce faisant, il entre dans une crise psychologique qui ne fait qu'empirer.

La perte d'identité se manifeste encore plus violemment par l'amnésie qui frappe chaque protagoniste. Mi et Manech sont victimes d'une amnésie totale qui efface toute trace d'identité antérieure à leur retour dans le monde des vivants. Après l'épisode de Bingo Crépuscule, auquel Manech survit miraculeusement, il perd complètement tous ses souvenirs, et jusqu'à la conscience de lui-même tel qu'il était avant. Lorsque Benoît Notre Dame, au milieu de ses « Tournesols du bout du monde » (p. 324), fait à Mathilde le récit de leur journée du dimanche dans le no man's land, il lui confirme que l'état psychique de Manech ne s'était pas amélioré : « Si on l'a bien soigné, il s'en est sorti. Pourquoi vous ne l'avez pas encore retrouvé, je l'imagine. Il ne savait déjà plus qui il était. » (*L.D.F,* p. 337) Il a perdu le contact avec sa propre réalité en oubliant jusqu'à son propre nom. C'est cette crise psychique qui est à l'origine de celle que la narration doit résoudre. S'étant perdu lui-même, il n'a pu se manifester à ses proches qui le croyaient « perdu » (p. 31). Sa folie l'a rendu anonyme à lui-même. Et même le temps écoulé depuis la guerre n'a rien pu contre sa perte de mémoire : « L'amnésie de Jean Desrochelles, jusqu'à ce matin de neige où un camarade, qui me réconcilie avec mes semblables, l'a porté sur son dos, est totale, absolue. On a même dû lui réapprendre à parler. » (*L.D.F*, p. 361) L'amnésie que Manech, devenu Jean Desrochelles, a subie a signé la mort de sa première identité. Son resurgissement a marqué sa renaissance, mais pour cela, il a fallu qu'il meurt pour lui-même, qu'il s'oublie. « Et le Bleuet, comme Benoît Notre-Dame est mort à Bingo Crépuscule, un dimanche de janvier. » (p. 351) Ne se rappelant plus de son ancienne identité, il ne peut donner signe de vie à ses proches, qui le considèrent comme mort. C'est là la différence avec Cet Homme : Benoît Notre Dame sait toujours qui il est, et le nom qu'il a récupéré n'est pour lui, et pour ses proches, qu'un nom d'emprunt. L'amnésie n'a rien laissé à Manech de lui-même.

Devenus soldats, les hommes perdent leur identité civile, nominale, au profit d'une identité militaire marquée par le numéro de matricule. Le premier chapitre d'*Un long dimanche de fiançailles* souligne la perte d'identité en désignant chacun des condamnés, d'abord par son numéro de matricule : « Le premier [...] portait à son cou le matricule 2124 (p. 13) ; le deuxième soldat [...] était le 4077 (p. 16) ; le troisième portait sur sa plaque de poitrine le numéro 1818 (p. 18) ; le quatrième [...], le matricule 7328 (p. 21) ». En revanche, Manech, lui, qui porte le matricule 9692 (p. 27), est d'abord présenté par son identité civile. Alors qu'il est le seul à exister d'abord par son nom dans la narration, c'est lui qui va oublier jusqu'à son nom, comme si la présentation de sa vie,

par la narration, se préparait à combler le vide de mémoire qui sera celui du personnage. N'étant pas en mesure de se raconter lui-même, la narration anticipe ce manque et lui crée un surplus d'être avant qu'il ne soit complètement disparu à lui-même. Après ce dimanche d'horreur, Manech n'était qu'un corps, vide de tout souvenir, vide de toute identité ; une page vierge et anonyme.

L'anonymat est ce qui caractérise dès le départ Benoît Notre Dame. Il n'est désigné par aucun nom ni surnom lors de sa présentation dans le chapitre préliminaire. Il n'est que « le troisième » (p. 18-19). Dans son récit, Esperanza l'appelle par son surnom des tranchées : « Cet homme » (p. 43). Cette désignation, qui lui reconnaît une existence, est paradoxalement une nomination anonyme. Bien que ce surnom ne renvoie qu'à lui, elle ne lui donne aucune identité propre. Il est reconnu comme anonyme. Et, une fois jeté dans « la terre de personne », Cet homme s'ôte à lui-même toute existence en marquant sa présence par le silence. Lorsque Favourier fait l'appel, le paysan de la Dordogne, comme on appelle aussi Cet homme, garde le silence : « Dans le bled, un seul ne répond pas quand on l'appelle, mais c'est le paysan, cela ne veut rien dire sinon qu'il est mal élevé. » (p. 80) En refusant de répondre à son nom, il s'efface encore un peu plus, et disparaît pour les autres, qui n'ont plus de signe de vie de sa part. Il s'est rendu anonyme aux autres, jusqu'à effacer sa propre existence en tant que Benoît Notre-Dame. Lui aussi a perdu son identité, est mort à Bingo. Mais, contrairement à Manech, il crée volontairement cette absence. Aucune amnésie, aucun délire pour lui, mais seulement la conscience que sa survie physique passe par sa disparition identitaire : « D'abord, de la tranchée des nôtres, quelqu'un nous appelait pour savoir si nous étions toujours en vie : Bouquet, Etchevery, Bassignano, Gaignard. Et puis Notre-Dame, qu'on répétait, parce que je n'ai jamais répondu. » (p. 340) Ce silence marque son refus de dévoiler sa présence. C'est un acte volontaire d'absence au monde, là où, à l'inverse, Manceh subit cet éloignement du monde et de lui-même, d'abord à travers son délire, ensuite à travers son amnésie.

C'est ce même blanc qui touche la mémoire de Mi dans *Piège pour Cendrillon*. Après l'incendie, et sa chute, Mi est victime d'une amnésie que les médecins pensent temporaire : « Dans quelques temps, vos souvenirs reviendront un à un, doucement, sans faire bobo. Il y a bien des sortes d'amnésie, presque autant qu'il y a d'amnésiques. Mais la vôtre est très très gentille. Rétrograde, lacunaire, sans aphasie, même pas un bégaiement, et tellement étendue, tellement pleine que le trou ne peut plus, maintenant, que rétrécir. » (p. 22-23) Le « trou » de mémoire fait écho au puits de douleur qu'évoquait Dany dans *La dame dans l'auto*. La perte de connaissance était imagée par ce puits, comme ici la perte de souvenir l'est par l'image du « trou », sensé se remplir à nouveau, une fois le choc passé. Mais le « coup » (p. 22) que Mi a pris sur la tête n'est pas physique : son amnésie est due à un choc psychique. Aucun souvenir postérieur à ses cinq ans ne lui revient en mémoire :

« Quinze ans gommés. » (p. 24) Et surtout, les noms propres lui demeurent résolument étrangers : « Je ne reconnus jamais les noms propres. » (p. 18) De son identité, elle ne se souvient pas non plus. Elle est anonyme à elle-même : « je m'endormis [...], me répétant un nom, comme les autres inconnu, le mien. » (p. 20) La narratrice a ainsi perdu toute identité en laquelle se reconnaître à par laquelle se poser.

D'ailleurs, la narratrice demeure, au début de son récit, un « je » anonyme, sans identité civile. Son visage enroulé dans un pansement est masqué. Ne voyant pas son visage, elle ne se sent pas exister pour les autres et perd son identité la plus élémentaire, celle d'être humain. Elle en vient à se désigner elle-même comme une chose, passant auparavant par le statut de bête : « Les jours qui suivirent, je fus quelqu'un qu'on déplace, [...] qui ne peut ni parler, ni bouger, une bête dont on nettoie le corps avec des crèmes, l'esprit avec des piqûres, une chose sans mains, sans visage : personne » (p. 18). Elle ne parvient même plus à se considérer elle-même dans sa réalité ontologique. La dénégation du statut d'être humain vivant qu'elle se donne à elle-même n'est finalement que la reprise de l'image que les autres, et en particulier le docteur Doulin, lui renvoient. Il ne s'adresse pas à elle en lui conférant une identité nominale - un nom propre. Avec tous ses pansements, il trouve qu'elle ressemble à une momie, et lui a donné ce surnom, le seul qu'il utilise lorsqu'il s'adresse à elle : « Dodo, momie » (p. 19). Ce surnom la maintient dans un état de chose : il n'y a pas de majuscule à « momie ». Et surtout, il pointe le fait que Mi soit revenue de la mort. La momification vise à maintenir le corps du mort en état. En la considérant comme une momie, le docteur ne lui accorde pas d'existence ni de reconnaissance en tant que sujet humain vivant. Et c'est à partir de cette non-identité que la narratrice devra se construire sa nouvelle identité. C'est bien l'amnésie qui a entraîné et causé cette crise psychique de l'identité.

En ce qui concerne la narratrice de *La dame dans l'auto*, son trouble mnésique ne concerne apparemment que les instants durant lesquels elle a perdu connaissance, après son agression. Mais pourtant, une déficience de mémoire apparaît peu à peu. En effet, le récit du vendredi soir que livre Dany ne coïncide pas du tout avec les témoignages des personnages qu'elle rencontre au fil de son parcours, qui l'ont vue, non pas à Paris, là où elle prétendait être, mais sur la route du Sud, remontant vers Paris. Et dès lors, elle ne se pose pas la question de sa mémoire, mais de sa folie. Dès les premières lignes de son récit, la narratrice évoque un trouble psychique, qu'elle s'empresse de nier : « je ne suis pas folle, quelqu'un, quelque chose s'est jeté sur moi » (p. 15) ; et la page suivante : « je ne suis pas folle, quelqu'un, quelque chose m'a tirée en arrière en étouffant mes cris » (p. 16). Alors que rien ne poussait à remettre en cause la véracité de son récit, en amenant la possibilité – niée – de sa folie, d'une hallucination ou construction mentale, Dany engage,

paradoxalement, le lecteur à ne pas lui faire confiance dans ses paroles, et à croire à cette folie que très vite elle met en avant : « je suis folle, je vais devenir folle » (p. 18). Le pacte de confiance est alors brisé, et c'est la méfiance qui l'emporte, avant même que les éléments contradictoires de son récit et de celui des autres soient exposés. La folie est bien une crise psychique, et c'est à partir de cette crise que se noue toute la narration, toute l'enquête. Car il faut que Dany sache si son récit est vrai ou s'il n'est au contraire qu'un mensonge qu'elle s'est fabriqué à elle-même et qu'elle a livré au lecteur. Et finalement, elle en arrive à cette terrible conclusion :

> Quand j'ai eu cette perte de conscience, à la station-service de Deux-Soirs-lès-Avallon, combien cela a-t-il duré ? Dix secondes ? Une minute ? Cette minute a été assez grande pour que la réalité se perde dedans. [...]
> La réalité ? Moi, Dany Longo, j'ai poursuivi un amant qui m'abandonnait. [...] Là, devant un robinet de lavabo qui coulait, quelque chose, brusquement, a cédé en moi, je me suis évanouie. Alors le mensonge a commencé.
> Quand j'ai rouvert les yeux – dix secondes, une minute plus tard ? –, je n'avais plus en tête que les alibis que je m'étais fabriqués durant la nuit. J'ai dû vouloir avec tant de force, avec tant de désespoir que la réalité ne soit pas vraie qu'elle ne l'a plus été pour moi. Je me suis raccrochée à une histoire insensée, inventée de toutes pièces. Je mélangeais des détails imaginaires avec ceux de la réalité. [...] Je comblais avec une logique de cauchemar le vide où j'avais fait disparaître Maurice Kaub et tout ce qui se rattachait à lui. (*D.A,* p. 244-245)

Comme les autres personnages des deux autres romans, sa crise psychique marque une perte d'identité qui passe par la mémoire. Dans sa folie, elle s'est construit un autre monde, pour fuir la réalité présente. C'est ce que faisait Manech dans *Un long dimanche de fiançailles*. Mais elle a fait passer son délire pour la réalité, et s'est prise à son propre piège en finissant par croire à ses mensonges. Elle a modifié sa mémoire, pense-t-elle, effacé, comme l'aurait fait Mi dans *Piège pour Cendrillon*, tous les souvenirs qui la rattacheraient au meurtre de cet homme qui semble avoir été son amant. Elle se fuit elle-même, s'oublie à travers son mensonge. Mais, contrairement aux autres personnages des autres romans qui, dans leur amnésie totale, ont oublié jusqu'à leur nom, Dany, elle, ne s'est pas oubliée dans son identité nominale : « Je sais qui je suis : […] moi » (p. 17), et ce « moi » se présente : « Mon nom est Dany Longo. » (p. 22) Il n'est donc pas question ici d'anonymat. La perte d'identité se situe pourtant bien dans la mémoire, mais dans la mémoire des actions. Ne se rappelant pas qu'elle a fait ce que les autres disent qu'elle a fait, elle ne peut se reconnaître dans cette personne-là. Alors que les autres perdaient leur identité par un vide, elle perd son identité par un trop-plein d'être.

2) Le pouvoir performatif de la nomination : la première identité

Quelle que soit la cause de la perte d'identité, c'est toujours la nomination qui est au cœur du problème. Or, les personnages subissent les actes de nomination qui leur sont imposés par l'extérieur. La parole des autres est chargée d'un pouvoir performatif qui, tout en construisant leur identité, les perd encore un peu plus. C'est dans la reconnaissance, à travers le regard d'autrui, que l'identité du sujet se construit. Le pouvoir performatif peut être défini ainsi, en reprenant le titre de l'ouvrage de John Austin, fondateur du concept : « Quand dire c'est faire », ou encore, « Comment faire des choses avec les mots[11] ». Énoncer un discours performatif, c'est exercer un pouvoir, c'est prononcer une parole effective qui fait venir à l'être ce dont elle parle. L'acte de baptême, au sens de la nomination, fait partie de ces types d'énoncés. Nommer quelqu'un, c'est le reconnaître comme sujet, lui conférer une existence et le doter d'une identité à travers laquelle il pourra à la fois se présenter au regard des autres, et être reconnu par eux.

Les personnages amnésiques souffrent d'un manque d'être primitif car eux-mêmes sont incapables de se reconnaître. Leur mémoire vierge leur offre et leur impose une non-identité que le discours des autres va devoir combler. Dire « je », c'est se positionner comme sujet. Judith Butler, qui reprend le concept du pouvoir performatif dans ses études sur le genre, fait remarquer que le sujet ne peut se positionner comme tel qu'après avoir été reconnu par autrui comme sujet : « Là où il y a un " je " qui énonce ou parle, et produit ainsi un effet dans le discours, il y a d'abord un discours qui précède et rend possible ce " je ", et forme dans le langage la trajectoire contraignante de sa volonté. [...] Le " je " n'advient à l'existence qu'en étant appelé, nommé, interpellé[12].» Le " je " est posé par le " tu " qui l'a auparavant interpellé. Et c'est bien là que les troubles de l'identité nominale naissent pour les personnages de Japrisot.

En ce qui concerne l'amnésique de *Piège pour Cendrillon*, nous avons auparavant relevé que son surnom « momie » participait à sa perte d'identité. Or, si la narratrice elle-même ne se reconnaît pas, avec tous ses bandages autour de la tête, comme un sujet, c'est qu'elle n'a pas été reconnue comme tel. Le premier acte de nomination qu'elle reçoit est une négation de son identité humaine. Le performatif exerce un pouvoir qui réifie, au lieu de positionner l'interlocuteur comme sujet.

Le personnage entre d'ailleurs en lutte contre ce surnom à partir du moment où, dans le récit, elle aura fait apparaître son nom civil, celui qu'on lui a attribué, « Michèle Isola » (p. 20) :

11 John Austin, *Quand dire c'est faire*, [titre original : *How to do things with words*, Oxford, 1962], Editions du Seuil, Paris, 1970

12 Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, Ed. Amsterdam, Paris, 2009, " Critically queer ", p. 227

« Sage, momie.
- Ne m'appelez plus comme ça. » (*P.C,* p. 25)

- « Vous allez bien , momie ?
- J'aimerais que vous ne m'appeliez plus comme ça.
- Demain, je ne vous appellerai plus comme ça. On vous conduira dans la salle d'opération dans la matinée. On enlèvera votre pansement. » (p. 28)

Son statut ontologique est donc figé par son apparence. Sans ses pansements, on lui conférera un statut différent, qui lui permettra de se poser à son tour comme être humain, et de pouvoir dire « je » de plein droit. En attendant, « momie » est une non-identité. Le pouvoir performatif exercé par la parole du médecin la maintient dans cet état de non reconnaissance.

L'amnésie complique son appropriation comme sujet. Pour se réapprendre, elle récite des éléments de sa vie par cœur : « Michèle Isola. On m'appelle Mi, ou Micky. J'ai vingt ans. J'en aurai vingt et un en novembre. Je suis née à Nice. Mon père y habite toujours. » (p. 20) Elle répète les paramètres de son identité comme une leçon qu'elle a apprise et qu'elle doit assimiler dans son être pour lui donner forme.

Si elle peut mettre un nom sur elle-même, et ainsi revendiquer une identité nominale stable, c'est que quelqu'un l'a reconnue, au sens propre du terme, comme étant Michèle Isola. Cette personne, c'est Jeanne Murneau qui, après l'incendie, a identifié les corps, celui mort de Domenica, celui brûlé, mais vivant, de Micky : « On lui avait demandé, avant que ses parents le fissent, de reconnaître le corps de la morte. Même brûlée, j'étais reconnaissable. La méprise était possible pour les étrangers, mais pas pour Jeanne. » (p. 87-88) La reconnaissance des corps est ici un acte performatif d'autant plus grand qu'aucune des deux personnes ne peut contester : l'une est morte, l'autre est amnésique. Par le geste inaugural de nomination, Jeanne a exercé un pouvoir dont la portée réellement performative est soumise à la véracité de la coïncidence entre le corps et le nom. Qu'elle ait menti, et l'acte de nomination n'est plus valable. Par la reconnaissance, dans son discours, elle baptise un corps inerte, vide d'identité. Elle le sort de la torpeur de l'anonymat – non-être – et le reconnaît comme étant celui d'un sujet, que, de fait, elle pose, permettant à l'amnésique de se réclamer comme tel – ce qu'elle fait en rejetant le surnom de « momie ». Elle s'affirme comme sujet par l'identité que lui a attribuée Jeanne : « C'est moi, Mi ! » (p. 40).

Alors que les médecins lui demandent de répéter les informations qu'ils lui ont livrées sur elle-même, par cet acte de répétition, elle s'approprie son identité. La répétition donne un pouvoir au nom : elle s'affirme. Elle se présente aux autres par son nom, qui lui ouvre les portes des gens qui connaissent ce nom : « Je suis Michèle Isola. Je sors de clinique. Je connais François. Je voulais lui parler. » (p. 68) L'homme qu'elle cherche à rencontrer la reconnaît à son tour : « Micky ! » (p. 68).

La nomination vocative confirme l'identité. L'identité se forme donc dans un triple mouvement de nomination, appropriation / revendication, reconnaissance, à travers des effets de répétition.

Mais la reconnaissance ne va pas de soi. Mi n'est plus physiquement celle qu'elle était. Ainsi, François Roussin, l'amant de Mi, ne peut l'appeler « Micky » (p. 73) que parce qu'elle s'est présentée à lui par son nom – c'est lui qui avait ouvert la porte du cabinet de François Chance : « Quand tu es venue toute à l'heure, j'ai perdu la tête. Je ne te reconnaissais pas, tu ne semblais pas me connaître. » (p. 73) L'identité nominale apparaît donc comme problématique car elle ne va pas de soi, ni pour celui qui la porte, ni pour celui qui doit la reconnaître. Si l'identité passe par le fait d'être le même, la nouvelle Mi n'offre, physiquement, au regard des autres, pas d'identité avec l'ancienne. La rupture identitaire est marquée par une rupture temporelle : « Désormais, il y aurait toujours cet " avant ". » (*P.C,* p. 43) La construction de l'identité passe par le regard des autres. Mais surtout, amnésique, Mi est soumise au récit des autres, et en particulier, de Jeanne. Ce n'est qu'à cette dernière que Mi doit son identité retrouvée.

Or, l'identité passe aussi par une auto-reconnaissance. C'est dans ce mouvement que réside la première partie du trouble identitaire qui secoue la narratrice de *Piège pour Cendrillon*. Elle ne se reconnaît pas dans le récit que Jeanne lui fait de cette Mi : « Je ne voudrais pas être cette Mi que tu me décris. Je ne comprends pas. J'ignore comment je le sais, mais je ne suis pas comme ça. Est-ce que j'ai pu changer à ce point ? [...] Malgré les failles, je me faisais peu à peu une image de moi-même qui ne cadrait pas avec celle que j'étais devenue. » (p. 55) Être Mi ne lui convient pas. Si l'identité nominale est assurée par la reconnaissance de Jeanne, en revanche, le sujet de cette identité la rejette. Elle n'est pas, ou plus, la même que la Mi « d'avant », décrite comme une enfant gâtée et colérique, insolente, et sans-cœur :

> Je n'étais pas si sotte, si vaniteuse, si violente. Je n'avais aucune envie de boire, de lever la main sur une domestique maladroite, de danser sur le toit d'une voiture, de tomber dans les bras d'un coureur à pied suédois ou du premier garçon venu qui aurait de beaux yeux et la bouche tendre. […] Surtout, je ne me croyais pas cette sécheresse de cœur qui m'avait permis, autrefois, d'aller faire la fête le soir où j'avais appris la mort mort de marraine Midola et de négliger même de me rendre à son enterrement. (p. 55-56)

Cette rupture de caractère crée une rupture dans l'identité : il ne s'agit plus de la même personne. Aussi, l'identité numérique est-elle comme brisée par la non-reconnaissance. Et rejetant l'héritage de la Mi passée, la Mi présente veut faire entendre son propre pouvoir performatif, et tenter de prendre part à la construction de sa propre identité, qui ferait correspondre son être présent avec la vision qu'elle a, au temps présent, d'elle-même. C'est dans la non-coïncidence des représentations que se situe le problème identitaire, puisqu'il y a disjonction entre la façon dont Jeanne se représente la narratrice, dont l'image est portée par ses actions antérieures, et celle dont la narratrice se représente

elle-même, telle qu'elle se voit au présent, sans héritage.

Un long dimanche de fiançailles met également en scène la puissance de la parole créatrice dans l'acte de nomination. L'anonymat du numéro de matricule est ce qui va permettre à deux soldats de renaître sous une autre identité. Nous avons vu comment Benoît Notre-Dame et Manech avaient symboliquement – par la force des mots – perdu la vie. Cet Homme, qui ne répondait pas aux appels, a dissout son existence dans le silence. Manech, lui, à l'inverse, s'est perdu dans un excès de vie en se projetant, dans son délire, hors du monde réel. Il a, au milieu de la « terre de personne », continué à vivre, en construisant un bonhomme de neige. Il a comme recréé une vie, insouciant, alors que la mort rôdait tout autour. Célestin Poux, dans le récit qu'il fait à Mathilde, rapporte, sur le témoignage d'autres soldats, comment chacun des cinq condamnés est mort :

> J'ai vu mourir Six-Sous. […] Ensuite encore, Six-Sous s'était assis dans la neige, il prononçait des mots qui n'avaient plus de sens, et brusquement, comme ça, quelqu'un a tiré de la tranchée d'en face. Il était assis devant, il a pris la balle dans la tête, il est tombé en arrière, les bras en croix. […]
> L'Eskimo, je ne l'ai pas vu tomber, c'était tout de suite après le passage du biplan qui a tué votre fiancé, en éclatant son bonhomme de neige. […] Quand les fusées éclairaient Bingo, j'ai vu Cet Homme ramper sur la droite, vers un tas de briques qui émergeait de la neige. Je pense qu'il a été tué le premier des cinq dans la nuit du samedi, par les fusils-mitrailleurs ou les grenades. En tout cas, quand on l'appelait, il n'a jamais répondu. […]
> J'imagine ce sale coucou qui vole au ras du sol, […] et qui repasse une seconde fois en crachant ses balles et en tuant votre fiancé, et qui repasse une troisième fois, […] et là, l'Eskimo, qui jette en l'air […] une grenade […]. Sûrement que mes camarades ont dû crier bravo, mais pas tous, pas ceux qui ont vu l'Eskimo fauché par les dernières balles de la pourriture de mitrailleuse. […]
> Avant que quelqu'un puisse le retenir, il [Thouvenel, caporal français] a descendu le Marseillais d'une balle en pleine nuque, le coup du boucher. […]
> En tous cas, voilà comment ils sont tous morts. (p. 261-264)

Tous sont morts d'une manière différente. Alors que pour Six-Sous, l'Eskimo et le Marseillais, leur mort ne fait aucun doute, une balle leur ayant clairement, sous les yeux de tous, ôté la vie, pour les deux autres, les circonstances de leur mort sont moins évidentes. En ce qui concerne Manech, l'hypothèse de sa mort repose sur le fait qu'il ne serait pas croyable qu'il ait pu survivre à la pluie de balles qui s'est abattue sur lui. Tous les témoins croient à sa mort. Et Célestin Poux a même eu la confirmation d'un soldat, comme Mathilde le lui rappelle plus tard : « Vous m'avez dit que quelqu'un a vu le corps de Manech dans la neige, le lundi matin, tué par une balle de l'Albatros. » (p. 277). Le récit de Célestin Poux, parce que celui-ci est un témoin direct de ces journées de guerre, ou parce qu'il reprend des témoignages directs d'autres soldats, est chargé d'un certain pouvoir performatif. Il réitère, de vive voix, la mort effective des condamnés, ne laissant aucun espoir.

Pourtant, son récit comporte des failles. En effet, le témoin de la mort de Manech n'est pas tout à fait crédible : « Il a oublié quel camarade lui a dit ça, et même si ce n'était pas quelqu'un qui le répétait. » (p. 277) Ainsi, en apportant la preuve de la mort, il relance, paradoxalement, la possibilité

de la vie. En ce qui concerne Cet Homme, sa mort est encore plus soumise à l'indécision. C'est son silence qui fait de lui un homme considéré comme mort, plus que le témoignage visuel de ce qui s'est réellement passé.

Néanmoins, Mathilde avait déjà eu la confirmation de la mort des cinq condamnés. Tant que leur mort n'était que dans la virtualité des mots des témoins, l'espoir était permis. Mais à partir du moment où Pierre-Marie Rouvière, l'avocat, retrouve l'endroit où ils sont enterrés, c'est la fin « du temps des illusions » (p. 216). Ce n'est pas tant le lieu qui vaut preuve, mais bien plus l'acte de nomination inscrit sur les croix, marque visible et matérielle, testimoniale, des corps ensevelis : « Pierre-Marie vient d'apprendre par son ami officier le cimetière de Picardie où Manech et ses quatre compagnons ont été inhumés, chacun sous une croix qui porte son nom, en mars 1917. » (p. 216) La gravure des noms est un acte performatif. Une fois les corps enterrés, c'est cette écriture qui forge l'identité du cadavre. Le corps sans vie déposé sous terre a ainsi une identité. Cet ultime acte de nomination n'est que la trace de l'identité que les corps portaient sur eux au travers des plaques de matricule : « Le lundi 8 janvier, ils avaient été sommairement enterrés, avec leurs vêtements et leurs plaques d'identité, dans un trou d'obus, sous une bâche, par des Britanniques charitables. » (p. 216) Dans les tranchées, les soldats portent leur identité sur eux : leur nom est gravé sur les plaques qu'ils portent à la poitrine, sur des bracelets. C'est ce qui permet d'identifier les corps laissés après une bataille : on peut rendre à un corps devenu anonyme à ceux qui le retrouveront son identité nominale. La gravure des noms sur la croix a été précédée du même acte de nomination de la part des soldats britanniques qui ont trouvé, au lendemain de la bataille, les corps : « Ils rassemblèrent les cadavres dans un trou d'obus, ils lurent leurs noms sur des plaques de poitrine et des bracelets, et le sergent les écrivit un à un dans son carnet de route. » (p. 372) Les plaques sont un acte de nomination, l'attestation d'une identité. Mais pour ces hommes morts, elles relèvent encore plus d'un pouvoir performatif. Elles leur donne une identité et la fige.

Alors que les personnages de ces deux romans avaient besoin de la reconnaissance extérieure pour être posés comme sujets – morts ou vivants –, Dany, la narratrice de *La dame dans l'auto*, use elle-même du pouvoir performatif de nomination. Elle reste quelques pages un « je » anonyme qui se raconte. Néanmoins, elle ne rencontre pas, nous l'avons dit, de crise d'identité : « Je sais qui je suis : [...] moi. » (*D.A,* p. 17) L'identité numérique est assurée, il n'y a pas de disjonction dans l'être, pas d'évaporation. C'est pourquoi la narratrice peut sans problème poser son identité : « Mon nom est Dany Longo. » (p. 22) Sa présentation au lecteur passe par son identité nominale, qu'elle réaffirme tout au long du roman : « elle, Dany Longo (p. 92 ; 107) ; elle était Dany Longo

(p. 94) ; je m'appelle Longo, Dany Longo (p. 195) ». L'auto-nomination, et sa réitération visent à user du pouvoir performatif, à imposer son identité nominale et sa singularité.

Le problème de Dany ne se situe pas dans la possibilité de se nommer. Alors que le personnage de Mi a pu souffrir d'un manque de reconnaissance de la part des autres, au contraire, Dany souffre elle d'un excès de reconnaissance. Son trouble identitaire ne se situe pas dans l'identité nominale mais dans l'identification, c'est-à-dire dans la concordance et le rapprochement fait entre la personne présente qu'elle incarne et la personne passée que les autres lui imposent. L'identité de la narratrice se joue dans l'exercice du pouvoir performatif, dans une lutte entre elle et les autres, sur le plan de la reconnaissance. Les autres l'identifient à la dame qu'ils ont vu la veille : ils la reconnaissent comme étant la même :

> Vous me prenez pour une autre, dit la dame. J'étais à Paris.
> - Avec ça, dit Manuel. Je vous prends pour une autre qui était vous. (p. 82)

Tous cherchent à lui imposer cette identité. Ici, l'identité propre passe par la mémoire des actes. Dany ne peut se reconnaître dans cette femme parce qu'elle ne se souvient pas avoir fait ce que « l'autre » a fait. C'est parce que les autres la reconnaissent – pour ce qu'elle n'est pas – que Dany entre dans un trouble identitaire. Dès lors, cette reconnaissance, au lieu de la poser comme sujet et de l'aider à se construire une identité, la déconstruit. C'est un rapport de force qui s'engage et se joue, à travers l'affirmation de l'identité, tout au long du roman. La possibilité de la folie, qu'évoque la narratrice elle-même, interroge le sens de l'identité.

A aucun moment il n'y a de rupture nominale. Et c'est bien là tout le problème de la narratrice. L'identité comme sentiment d'être toujours soi, d'être celui qu'on est et le même que celui qu'on a été, entre en contradiction, ici, avec l'identité nominale, sensée assurée l'identité numérique et existentielle. C'est ainsi que le policier, qui a contrôlé Dany la veille, marque l'identification, et donc l'identité numérique, entre la cette dernière et celle qu'il intercepte au moment présent de la narration : « Le motard connaissait son nom. Il prétendait lui aussi l'avoir vue, au même endroit le matin. » (p. 108) En l'appelant par son nom : « Alors, mademoiselle Longo ? On se promène ? » (p. 96), Nardi fait des deux êtres – celui du passé et celui du présent – un seul. Il atteste d'une permanence de l'être dans le temps. Or, c'est justement cette permanence, et donc cette identité, que rejette Dany. Bien qu'elle partage le même nom, la même voiture, le même vêtement, Dany ne s'identifie pas à cette femme qui lui est étrangère, donc autre, et dont les autres personnages veulent lui imposer l'identité. Mais force est de constater pour elle que l'identité nominale que l'autre a reconnu comme étant la sienne est la même que celle qu'elle reconnaît pour elle-même. La fiche d'hôtel atteste de cette double auto-reconnaissance. Ainsi en arrivant à l'hôtel, la narratrice se

présente : « Elle avait une chambre retenue par téléphone. Elle s'appelait Longo. Elle demandait si elle avait passé la nuit précédente à l'hôtel. » (p. 125) L'interrogation indirecte vise à établir, ou infirmer, l'identité entre les deux femmes. En guise de réponse, et de preuve, la patronne de l'hôtel lui sort la fiche que le veilleur de nuit a remplie, la veille, pour elle : « Longo. Danielle, Marie, Virginie. Vingt-six ans. Publicitaire. Venant d'Avignon. Habitant Paris, Nationalité française. » (p. 126) Ces informations reprennent, à l'exception de la destination de départ, la présentation que la narratrice a fait d'elle-même au début du récit : « Mon nom est Dany Longo. Plus exactement, Marie, Virginie Longo. […] J'ai vingt-six ans pour l'état civil, onze ou douze pour l'âge mental [...]. » (p. 22) La femme de la veille et celle du présent se reconnaissent donc toutes les deux dans la même identité. Et les autres similitudes – pour ne pas dire points identiques – : « Combien de cabriolets américains étaient passés durant cette journée sur les nationales de Paris à Marseille ? Des dizaines, peut-être plus de cent. Combien de femmes, en juillet, pouvaient s'habiller de blanc ? Combien étaient-elles, Seigneur, à porter des lunettes de soleil ? L'incident eût été proprement ridicule sans sa main écrasée » (p. 93), finissent d'identifier les deux femmes comme étant les mêmes ; ou pour mieux dire, la même femme, en des temps différents. L'acte de reconnaissance posé par les autres devient un acte performatif en ce sens où leur parole fait venir à l'être l'identité entre les deux femmes.

C'est donc en participant à la construction de l'identité que la parole des autres entretient, voire crée, le trouble identitaire.

C- Les figures du double

Le trouble identitaire se traduit par la création d'un double. Avec Dany, l'*alter* et *l'ego* s'associent en un seul personnage, tandis que les autres personnages des romans se fragmentent chacun à leur façon. Mais c'est toujours autour de l'usurpation d'identité que le trouble identitaire se forme. La création du double, c'est la mascarade de l'Autre.

1) L'ego et l'alter : le moi multiple

Chaque personnage est laissé, au début du roman, dans un flou identitaire que la narration a pour charge de dissiper. La parole d'autrui, on l'a dit, joue un rôle performatif dans l'élaboration de l'identité. Pourtant, elle est problématique en ce sens où elle impose une identité au sujet. Dès lors,

les personnages sont perdus dans une double identité : il y a d'un côté l'identité que les autres leur montrent, et de l'autre, celle qu'ils se construisent eux-mêmes. Ces deux facettes entrent en concurrence l'une avec l'autre.

Mi, à cause de son amnésie totale, est complètement soumise aux discours de Jeanne quant à son identité : « C'est juste avant le sommeil, dans cette frange d'inconscience où tout est absurde, où tout devient possible, que l'idée me vint pour la première fois que je n'étais rien, sinon ce que Jeanne disait de moi, et qu'il suffisait d'une Jeanne menteuse pour que je fusse un mensonge » (*P.C,* p. 52). De la disjonction entre les récits de Jeanne et le sentiment de soi de la narratrice naît pour cette dernière la volonté d'enquêter sur elle-même, et de trouver d'autres témoins de son identité. Tel était le but de sa fugue. Or, les personnages qu'elle rencontre ne font que souligner ce fossé et cette rupture entre la Mi d'avant et celle du présent. Entre dissemblance et ressemblance, eux comme elle ne sont plus capables de savoir qui elle est. Sortie de chez son amant, elle se rend à l'hôtel, et ainsi, s'isole du discours des autres. C'est dans cette solitude qu'une autre identité va se révéler à elle :

> Le gérant me rappela :
> - Mademoiselle Loï, faut-il vous réveiller demain matin ?
> Je répondis que non, que ce n'était pas la peine, puis je me retournai, glacée dans tout le corps, l'esprit comme immobilisé d'effroi, parce que je savais d'avance, je savais des longtemps, je savais depuis toujours.
> - Comment m'avez-vous appelée ?
> Il regarda la fiche que j'avais remplie.
> - Mademoiselle Loï. Ce n'est pas ça ? (p. 84)

Mi a rempli instinctivement[13] la fiche à l'entrée de l'hôtel en renseignant les champs comme si elle était Do. En l'interpellant par le nom qui s'est imposé à elle, le gérant fait advenir à l'être, par ses paroles, une nouvelle identité, un nouveau sujet, déjà né sur le papier, mais qui nécessitait d'être reconnu par autrui. Dès lors, la narratrice comble le rejet de sa première identité en faisant surgir une autre identité à travers laquelle elle se reconnaît : « *Je n'étais pas moi !*[14] » (p. 87) L'identité se disloque dans la grammaire : « je » ne renvoie pas à « moi ». C'est l'adéquation entre le pronom « moi » et son antécédent nominal « Mi » qui est ici remis en cause. Le pronom personnel sujet « je » ne doit pas renvoyer à cette identité primaire, mais à la nouvelle, Do.

Pourtant, cette auto-nomination ne vaut que si elle est reconnue par quelqu'un d'autre. Et c'est encore une fois Jeanne qui va actualiser la reconnaissance : « Bonsoir Do » (p. 95). La narratrice a désormais une nouvelle identité. Elle est donc « l'autre », et surtout, l'autre que Mi.

Mais elle est aussi l'autre Mi. En effet, Jeanne révèle à la narratrice – Do – que très vite, cette

13 Nous reviendrons plus tard sur le surgissement inconscient d'une identité intérieure
14 En italique dans le texte

dernière a eu le fantasme d'être Mi, cette autre, qui lui était résolument étrangère dans son mode de vie, et qui pourtant avait été sa camarade de jeu lorsqu'elles étaient enfants. Domenica, lorsqu'elle se rapproche de Mi, n'a pas de projet bien précis, même si « il y avait déjà plusieurs jours que Do pressentait qu'elle tuerait Mi » (p. 119). En vivant avec Mi, Do se rend compte que son " amie " gaspille la vie qui lui est offerte : « Personne ne pouvait lire dans ses yeux [...] que ce n'était pas cette enfant gâtée dont elle avait besoin mais d'une vie qu'elle avait trop longtemps vécue en rêve et que l'enfant gâtée ne menait même pas. Elle l'aurait menée à sa place. Elle aurait su mieux profiter du luxe, de l'argent facile, de la dépendance et de la lâcheté des autres. » (p. 119) À ce stade du récit, le projet diabolique n'est pas encore né. Prendre la place de Mi n'est encore qu'un rêve, qu'une idée, comme en témoigne l'utilisation du conditionnel à valeur d'irréel.

C'est dans ce contexte qu'intervient Jeanne, qui elle aussi cherche à éliminer Mi. Elle sera la tête pensante du projet de meurtre et d'usurpation d'identité : « Comment pourras-tu prendre sa place ? [...] Ensuite Micky sera toi. » (p. 150) Pour vivre la vie de rêve que mène Micky, Do doit se substituer à elle. Pour cela, il faut la faire disparaître, c'est-à-dire, faire mourir le sujet, mais maintenir en vie son idée, et surtout son nom. Il lui faut littéralement prendre sa place : se faire passer pour elle, endosser son rôle. Elle s'envisage donc comme le double de Mi. De toute cette machination, la narratrice n'a aucun souvenir. Pourtant, elle décide d'obéir à Jeanne et de continuer la mascarade qu'elles avaient imaginée. Une fois reconnue par Jeanne comme étant Do, la narratrice doit néanmoins continuer à paraître être Mi aux yeux des autres pour pouvoir jouir de l'héritage de marraine Midola. Il faut bien noter que Jeanne, en la reconnaissant tout de suite après l'accident comme étant Mi, a accompli le plan initial. Et dès lors, comme se le dit la narratrice, elle savait que la survivante était Do : « *Elle savait que j'étais Do !*[15]» (p. 88) La fabrication du double est subie dans un premier temps par la narratrice, qui va passer à l'acceptation de ce double qui prend possession d'elle, une fois qu'elle pense avoir trouvé sa véritable identité. Deux identités cohabitent en elle, mais celle de Do ne trouve pas l'occasion de s'extérioriser. C'est Mi qui occupe toute la place. En acceptant de jouer son rôle, Do donne une nouvelle signification à Mi, qui n'est plus pour elle une " insulte " — Mi étant présentée comme un sale caractère, une enfant gâtée, etc. : c'était bien une sorte d'insulte, pour Do, que d'être Mi. Et peu à peu, elle va même en venir à revendiquer cette identité. Ou tout du moins, à se voir comme étant vraiment Mi, lorsque les deux identités sont pour elle possibles : « J'ai toujours froid. Micky aussi devait avoir toujours froid. Des deux sœurs que je ne veux pas être, c'est à elle que je m'identifie le mieux. » (p. 217) Le double prend de l'épaisseur, jusqu'à devenir une possible réalité d'être.

15 En italique dans le texte

Un nouveau personnage fait son apparition au milieu du roman, et remet à nouveau en cause le processus identitaire. Travaillant à la poste, Serge entend les conversations entre Jeanne, partie en Italie, et Do, restée aux côtés de Mi à Cap-Cadet. Il décide d'avertir Mi du projet d'assassinat fomenté contre elle par les deux femmes. C'est ce même projet que Mi retourne contre Do : « J'aurai besoin de Domenica encore plus et pendant des années » (p. 187). Une fois qu'elle a découvert ce que projettent de faire Jeanne et Do, Mi, sachant que sa " rivale " va hériter à sa place, récupère le plan initial : « *Micky avait aussi un mobile - exactement le même que le mien ! Prendre ma place pour récupérer son héritage !*[16] » Les deux jeunes femmes ont donc eu le même projet : se substituer à l'autre. Aussi la survivante peut-elle être aussi bien Mi que Do. L'*ego* de chacune s'est pris à la tentation de *l'alter*, tentation que l'amnésie a transformée en « piège ». En voulant effacer l'*ego* identitaire et primitif, chacune des deux protagonistes s'est perdue elle-même dans une identité multiple. A travers la possibilité finale de la double identité, la seule certitude est celle du double : la survivante est le double de la morte. Mais chacune reste indéfinissable, innommable. Dans le dédoublement, l'identité a fui, dédoublée.

Déjà dans leur désignation, chacune des jeunes filles était plurielle. Il est très rare qu'elles soient appelées par leur véritable nom : Michèle pour l'une, Domenica pour l'autre. Lorsque le docteur présente la narratrice à elle-même, il lui apprend cette identité multiple qui passe par les surnoms : « Michèle Isola. On m'appelle Mi, ou Micky. » (p. 20) Par ces surnoms, son identité est dès le départ tronquée, réduite au minimum de la syllabe, et à une moitié d'être. Il en est de même pour l'autre, qu'on appelle Domenica, ou plus souvent Do. Une particularité est cependant à noter : dans le chapitre préliminaire, elle est appelée « Dominique » (p. 10) : ce nom, francisé, porte déjà la double identité de Do et Mi.

Alors que la question de l'identité se posait pour Mi/Do parce que la narratrice ne ressemblait vraiment ni à l'une, ni à l'autre, pour Dany, « la dame dans l'auto », elle se pose parce qu'elle ressemble trop à cette autre elle-même. Tout le roman est dirigé pour savoir s'il y a une stricte identité entre la dame du passé, et la narratrice. Cette dernière revendique au départ, et pendant un long moment une identité séparée de cette autre qu'elle ne reconnaît pas comme étant elle-même. Or, ce rejet violent d'identité vaut pour les autres personnages comme une marque de folie : « Et Manuel maintenant comprenait lui aussi qu'elle était timbrée, qu'elle ne lui voulait pas vraiment du mal, qu'elle était timbrée tout simplement. » (*D.A,* p. 84) Le garagiste se trouve en effet face à une femme qui, d'une part, raconte avoir été agressée dans les toilettes de la station-service,

16 En italique dans le texte

alors que ses clients et lui n'ont vu personne ni y entrer ni en sortir, et qui, d'autre part, ne se rappelle pas avoir été là le matin même, avec la même blessure à la main.

Avant que les autres ne la perçoivent comme folle, elle-même se rend compte de la folie de ce qui est en train de lui arriver, et de l'invraisemblance des propos qu'elle tient à ses interlocuteurs : « Cela embrouillerait tout, on se demanderait si j'ai bien toute ma tête, on ne croirait plus ce que je raconte. » (p. 67) Pourtant, cette impression de folie est un sentiment qui naît au contact des autres, et qui résulte de cet agresseur venu ne nulle part, ce « quelque chose, quelqu'un », qui lui a délibérément écrasé la main. Paradoxalement, Dany est consciente dans sa folie. Plusieurs réflexions sur ce sujet apparaissent dans le roman, et ponctuent l'avancée de la narration vers la preuve de sa culpabilité : « On raconte que quand on est fou, ce sont les autres qui vous donnent l'impression de l'être. Et bien, ce devait être ça. Elle était folle. » (p. 106) Elle se fabrique l'image que les autres lui renvoient d'elle-même. Et plus son enquête avance, plus les éléments à charge contre elle s'accumulent, sans qu'elle puisse, néanmoins, se résoudre à croire à toute l'histoire. Ce refus même est pour elle un autre élément de sa folie : « Je sais que la folie existe. Je sais que les fous ne savent pas qu'ils le sont. C'est tout. » (p. 246) Dany ne croit pas à sa folie : elle pense que les autres font tout pour la faire passer pour folle, que les éléments se mettent contre elle. La thèse de la folie repose sur l'identité multiple.

La voiture vaut comme preuve de l'identité numérique des deux femmes :

> - Vous pouvez confondre deux voitures.
> - Quand j'en ai réparé une, jamais, même pas sa sœur jumelle. C'est vous qui prenez Manuel pour un autre, madame. (p. 82)

Par cette réponse, Manuel écarte toute idée du double : en ce qui concerne les voitures, il saurait distinguer des doubles. Il y a identité numérique entre la voiture qui lui a été amenée le matin, qu'il a réparée, et celle que conduit cette femme. Dès lors, pour lui, c'est bien la même femme qui conduisait et conduit cette voiture, d'autant qu'il l'a reconnue.

L'identité des voitures est confirmée par le contrôle de police. Nardi, qui avait contrôlé la veille la femme au volant de la Thunderbird et lui avait signalé que le feu arrière ne fonctionnait plus, avait repéré le numéro de la plaque d'immatriculation : « Nardi n'eut aucune hésitation à reconnaître la Thunderbird. Elle n'allait pas très vite. Et il put lire le numéro d'immatriculation, 3210 RX. Un numéro facile à se rappeler parce qu'il évoquait le compte à rebours des lancements de fusées.» (p. 97) Il identifie d'abord la voiture, réparée, avant de vérifier l'identité de son conducteur : « Il ne voyait pas qui conduisait. En la dépassant, son regard accrocha le pansement qu'elle portait à la main gauche, il sut que c'était elle. » (p. 98) C'est par le pansement qu'il reconnaît la femme. Pourtant, entre dissemblance et ressemblance, il hésite :

> Elle était différente du matin, il se demandait à quoi cela tenait, surtout qu'elle le regardait avec l'air de ne pas le reconnaître. Puis il comprit que le matin, elle n'avait pas de pull à col montant. Celui-ci, blanc comme son tailleur, faisait paraître son visage plus arrondi et par contraste plus bronzé. Mais c'était la même émotivité bizarre, la même difficulté à sortir un mot, et, pour lui, la même impression de se trouver devant quelqu'un de coupable. (p. 98)

En effet, la première chose que souligne le narrateur omniscient, c'est le fait que le policier la trouve « différente ». Il attribue la différence qu'il observe, rendue par le comparatif « plus » aux vêtements, différents, qu'elle porte. Mais une fois cette différence saisie et raisonnée, c'est la similitude qui est mise en avant, par l'anaphore, en rythme ternaire, du comparatif d'identité « même ». Le contrôle policier, qui est aussi un contrôle d'identité, ne voit pas l'usurpation. Il actualise ainsi la fusion des deux femmes. Dans le rapport chronologique des événements, ce n'est plus la femme de la veille qui est le double de la narratrice, mais bien cette dernière qui est le double de l'autre. Parce que personne n'invalide le rapport d'identité entre les deux femmes, la seule revendication de Dany sur sa différence ne vaut rien. Surtout, l'observation du policier a mis en lumière une caractéristique que partagent ces doubles : la culpabilité. Chacune est effectivement coupable de quelque chose. Seulement, elles ne le sont pas des mêmes choses : la première est coupable de meurtre et d'usurpation d'identité ; la seconde, de vol de voiture. Mais, la ressemblance servant de critère d'identité, la seconde se retrouve peu à peu, aux yeux des autres, et finalement à ses propres yeux, coupable des crimes de la première.

Ainsi, elle finit par penser qu'elle s'est convaincue elle-même d'une autre réalité. Au tout début de son récit, alors que le récit a porté seulement sur son agression, la narratrice s'exprime ainsi :

> J'inventerai n'importe quoi pour faire plus vrai : des crises de dédoublement de la personnalité [...].
> Je leur dirai : je ne me suis pas rendue compte de ce que je faisais, c'était moi et ce n'était pas moi, vous comprenez ? Moi, j'ai pensé que ce serait une bonne occasion de voir la mer. C'est l'autre la coupable. (p. 20-21)

La culpabilité dont il est question est restreinte, lorsqu'elle se dit cela, au vol de voiture. Mais le déroulement de son périple invite à penser qu'elle a commis un crime plus grave : le meurtre de Maurice Kaub. La justification qu'elle apporte à son forfait est l'exact miroir de ce à quoi mène la narration tout entière. L'apparent dédoublement est la pièce angulaire du ressort romanesque : « je n'avais plus en tête que les alibis que je m'étais fabriqués durant la nuit. J'ai dû vouloir avec tant de force, avec tant de désespoir que la réalité ne soit pas vraie qu'elle ne l'a plus été pour moi. Je me suis raccrochée à une histoire insensée, inventée de toutes pièces. » (p. 245) La rupture psychique de cette crise de personnalité, ou crise de la réalité montre la pluralité identitaire au sein d'une seule personne.

Dany a en elle une fracture interne. Cette pluralité dans l'unité singulière du personnage est

soulignée à de nombreuses reprises. Par son nom, la narratrice est déjà multiple, se créant des *alter ego* nominaux : « Mon nom est Dany Longo. Plus exactement, Marie, Virginie Longo. J'ai inventé Danielle quand j'étais petite. Je mens depuis que je respire. A présent, Virginie me plairait bien, mais pour le faire entendre aux autres, c'est tintin. » (p. 22) Le nom qu'elle utilise et dans lequel elle se reconnaît n'est déjà qu'une invention, une auto-nomination. Et elle voudrait encore changer de nom. A ses yeux, donc, l'identité nominale n'est pas le support de l'identité du sujet à travers le temps. L'identité personnelle et intime se situerait donc ailleurs, à un autre niveau de la conscience de soi. Mais Dany cumule les identités. Philippe, l'inconnu qui monte dans sa voiture, et qui lui-même, est un personnage multiple - « Il ne s'appelait pas Georges, mais Philippe Filanteris » (*D.A,* p. 134) – a un surnom pour elle : « Miss Quatre-Oeil » (p. 143), du fait de la forte correction de ses verres de lunettes.

A cette pluralité nominale s'ajoute une personnalité multiple, que remarque Philippe / Georges : « Il y avait bien d'autres bizarreries chez Miss Quatre-Œil. [...] Et d'abord ce sentiment qu'elle n'avait cessé de lui donner d'être deux personnes à la fois : l'une plutôt futée, vive, assurée, l'autre angoissée, masochiste. [...] Il y avait comme une cassure chez cette fille. » (p. 143) Il a décelé la rupture psychique que la narratrice mettait elle-même en avant au début de sa narration : « Assoupie mais têtue, l'angoisse que j'avais déjà ressentie au sortir de l'autoroute s'est installée en moi, dans la zone la plus silencieuse et la plus trouble de ma conscience, et parfois, pour un rien, sans raison, elle remuait brusquement comme une bête qu'on dérange, ou comme une autre moi-même qui se retournait dans son sommeil. » (p. 66) Dany se retrouve habitée par « une autre » : l'angoisse est un compagnon de route qui se manifeste en elle, la hante. L'angoisse est personnifiée. Or, ce qui pouvait passer pour une simple figure de style au début prend de l'importance et de la matière au fur et à mesure du récit : « Alors l'autre moi-même qui était mon angoisse s'est réveillée en criant, en criant. » (p. 69-70) Il n'y a plus d'outil de comparaison désormais : l'angoisse est associée directement à « l'autre moi-même ». Elle est bien un *alter ego* qui se manifeste d'elle-même. Donc, « l'autre angoissée » qu'a aperçu Philippe est bien la manifestation de ce double intérieur. Lorsque Dany se parle à elle-même, est-ce à cette « autre », précisément qu'elle s'adresse ? Elle ne le dit pas. Mais, fréquemment, son récit et entre-coupé d'un dialogue intérieur : « J'ai bu un second verre, puis un troisième, en me disant : " Ma pauvre fille, tu seras parée pour le stock-car après ça, qu'est-ce que tu veux au juste ? " Et je crois bien que déjà je le savais, ce que je voulais. » (p. 57) En se parlant à la deuxième personne, elle s'adresse à elle comme à quelqu'un d'autre. Plusieurs personnalités cohabitent en elle. Celle qui lui parle, et prend la parole inopinément, en discours indirect libre, semble être ce qu'on pourrait appeler la voix de la raison :

> Ta bouche sur ton pansement. Tes cheveux devant tes yeux, par-delà tes maudites lunettes de hibou. Maintenant, c'est toi, c'est tout à fait toi, tu n'as que ta main droite et ce cœur patraque, mais continue, ne te pose pas de questions, continue.
> [...] Ma pauvre fille, tu es ce qu'on appelle une cyclothymique. Da, je suis une cyclothymique. Une cyclothymique qui a froid. (p. 92)

Le diagnostic qu'apporte la Raison conforte le trouble psychique de l'identité. La variation subite de l'humeur peut être considérée comme un trouble de l'identité, puisqu'à travers les différentes humeurs, plusieurs personnalités d'une même personne semblent se manifester. La voix de la raison peut être associée, en outre, à une personnalité à part entière : Maman-Sup. Elle est la figure maternelle de substitution, avec laquelle Dany a grandi. Avant sa mort, elle lui a promis de continuer à lui parler. Or, non seulement la narratrice lui parle, mais elle la fait parler, comme un double d'elle-même : « Maman-Sup me parlait, de temps en temps. C'est elle qui a fait monter du café - enfin elle en moi, veillant sur moi, parlant par ma bouche au téléphone, ce qui est la même chose. » (p. 184) Ce fantôme bienveillant la hante, se manifeste en elle, prend le contrôle de son être pour sa sécurité. Il devient très probable que l'un de ses *alter* ait tué Maurice Kaub. Sourire-Gibbs, le camionneur, souligne par ailleurs : « Je ne sais pas comment c'est même possible, mais si vous vous donnez tant de peine pour être bien sûre que c'était quelqu'un d'autre, c'est que vous n'êtes pas si sûre, au fond, que ce n'était pas vous. » (p. 219) Le dédoublement de personnalité est tellement ancré en elle qu'il apparaît comme la justification la plus vraisemblable à tout.

D'ailleurs, la vérité n'apparaît à Dany que dans le délire :

> De même qu'on a utilisé mon téléphone, on a utilisé mon aspect, mes lunettes noires, mon identité. Ces gens qui me reconnaissaient n'ont pas menti. Ils m'avaient " vue ", mais c'était une autre femme, dans une autre voiture, qui...
> Je fonçais tête la première contre un mur aveuglant.
> Je me suis dressée dans mon lit, j'ai failli crier. C'était fou. *Il n'y avait pas de machination possible – pour personne*. (p. 182)

Le portrait psychologique qui se dresse au fur et à mesure du roman apparaît comme le meilleur ressort romanesque. La folie du personnage remet en cause le pacte de confiance établi *a priori* entre le narrateur et le lecteur. La vérité romanesque en devient encore moins crédible que les folies de la narratrice. A d'autres reprise, la narratrice a explicité parfaitement le plan des Caravaille. Mais en concluant à son propre délire : « Démentiel. » (p. 206 ; 209) ; « Je devais avoir perdu l'esprit pour de bon » (p. 210) La présence des doubles intérieurs est si forte que l'hypothèse du double extérieur ne résiste pas à la logique.

Et pourtant, c'est bien la mise en place d'un diabolique plan d'usurpation d'identité qui a semé le trouble identitaire. La revendication initiale de différence n'était pas une folie de la

narratrice, ni un mensonge. Un double s'est bien fabriqué, en la personne d'Anita, comme l'avait envisagé Dany dans son délire :

> 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 Zurich ?
> Anita sait tout cela. Elle est légèrement plus petite que moi, elle ne donne pas tout à fait la même impression, mais elle est blonde aussi et elle me connaît bien. Elle saurait imiter certains de mes gestes, j'en suis sûre, et même ma démarche, qui est très particulière parce que quinze ou vingt ans de rébellion contre la myopie l'ont complètement dénaturée. Elle saurait imiter également ma manière de parler, certains tics de langage que je dois avoir, et bien qu'il soit difficile de prendre la voix de quelqu'un d'autre elle a pu, au téléphone, sous le couvert des bruits de ligne, donner au moins l'illusion qu'elle était une Dany Longo inhabituelle, à bout de nerfs. (p. 206)

L'usurpation d'identité, dans le plan de Caravaille, repose sur la ressemblance. Deux objets numériquement distincts, mais qui présentent exactement les mêmes propriétés ou qualités sont dits identiques[17]. Par l'imitation[18], Anita est en mesure d'assurer une ressemblance physique. C'est bien le terme d' « illusion » qui souligne ce point. La ressemblance n'est pas stricte, mais il s'agit avant tout d'y faire croire, et de marquer les esprits. Cela passe également par l'usurpation du nom : « elle avait toujours donné à l'extérieur, quand c'était nécessaire, un nom d'emprunt : le vôtre. » (p 268) Pour vivre en secret ses aventures avec Maurice Kaub, Anita utilisait le nom de Dany pour toutes les démarches qui nécessitaient qu'elle donnât son nom. La création du double n'est pas une invention due à l'assassinat de son amant. Son mari s'est seulement servi de cette idée pour échafauder son plan. Lui-même a dès lors endosser l'identité de l'amant mort de sa femme

> Au passage de la porte de piste, on m'a remis " votre " message téléphoné. [...] On ne m'a pas demandé mon nom dans la Caravelle, mais j'ai dit deux fois à l'hôtesse, sous des prétextes anodins, que je m'appelais Kaub, Maurice Kaub, et que j'allais à Villeneuve-lès-Avignon. [...] Je n'étais pas préoccupé le moins du monde par le fait que je ne ressemblais pas à Kaub. Personne ne se rappellerait l'image physique d'un voyageur parmi tant d'autres. On se souviendrait vaguement du nom et de certains mots qui frappent l'esprit comme Avignon, et c'était suffisant. C'est durant ce voyage, en pensant qu'Anita elle aussi jouerait le rôle d'une autre et se trouverait devant des difficultés beaucoup plus grandes - là, il faudrait créer des souvenirs très précis - que j'ai trouvé l'astuce proprement publicitaire du pansement à la main. Ce sont des détails comme celui-là dont on se rappelle : “ C'était la femme à la Thunderbird, qui portait un pansement à la main ”. (p. 280-281)

Si, pour Anita, il fallait donner l'illusion d'une ressemblance, et donc d'une identité, en revanche, pour Caravaille / Kaub, seule l'identité nominale importait. Il a utilisé l'auto-nomination pour revendiquer son nom d'emprunt et se faire exister, grâce au pouvoir performatif du langage, en tant que Maurice Kaub. La venue à l'être de ce double ressuscite le mort : « Il devait continuer de vivre avant de mourir une seconde fois. » (p. 268) Caravaille le fait revenir à la vie en l'incarnat, de sorte qu'il puisse mourir à nouveau, cette fois sous les coups de feu de Dany. A l'inverse, Anita joue le

17 André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, PUF, Quadrige, 2010
18 Nous reviendrons sur ce point dans un développement ultérieur

rôle d'une vivante. Mais le plan prévoit la mort de la vraie Dany. L'apparition de la figure du double extérieur signifie toujours la mort de l'autre, l'être primitif. Car dans le concept d'identité demeure l'identité numérique. Sous un nom ne peut apparaître qu'un seul être, qui est tel qu'il se reconnaît au présent dans ses actions passées. Or, celui dont on a usurpé l'identité ne se reconnaîtra pas dans les actions de son double, qu'il n'a jamais accomplies. Anita a pris le rôle de Dany.

Or, « l'astuce » du pansement complique la figure du double. Anita / Dany se promène sur les routes un pansement à la main gauche, afin de marquer un peu plus les esprits de ceux qu'elle croiserait. Mais, lorsque Dany part à son tour sur ces mêmes routes, elle n'est pas blessée, et n'a donc pas de pansement. Cette différence brise l'identité basée sur la ressemblance établie par Anita. Il s'agit donc de faire en sorte, pour Caravaille, que sa future victime devienne le double du double, et donc, qu'elle soit également blessée à la même main, de sorte qu'elle aussi puisse être identifiée comme « la femme à la Thunderbird, qui portait un pansement à la main » (p. 281). Dany comprend cela dans ses délires d'explications :

> Je me disais : oui, tous ceux qui croyaient me reconnaître, sur la Nationale 6, ont vu à l'aube une femme en tailleur, portant des lunettes noires, sans doute blonde comme moi, sans doute d'à peu près ma taille, mais les sosies n'existent pas, il ne pouvait pas y avoir d'imitation parfaite. Ce qui a capté l'attention de ces gens, au point de les rendre aveuglés au reste, c'est bien sûr une grande voiture, mais aussi que la fausse Dany Longo avait un pansement à la main gauche. Là est la faille. Le pansement était une bonne astuce pour créer l'illusion, mais qui n'était pas volontaire, qui n'était pas prévue, puisqu'il a fallu arranger cela tant bien que mal *après coup*, dans les toilettes d'une station-service. Il ne s'agissait plus alors que cette femme me ressemble, il fallait que *moi*, je lui ressemble. Voilà pourquoi on m'a écrasé la main. (p. 204-205)

La structure en chiasme de l'avant-dernière phrase - « cette femme ; me ; moi ; lui » – souligne l'inversion du rapport de ressemblance. Le double doit lui-même être dupliqué.

La figure du double dans *La dame dans l'auto* est complexe et multiple, car à la sensation de la folie du dédoublement s'ajoute une véritable crise de la personnalité, crise psychique qui atteint la narratrice. Un double extérieur vient en outre créer une crise identitaire. Or, l'invention de cette figure nécessite que lui soit également créé un double. C'est la succession de tous ces niveaux de démultiplication de l'identité qui constitue le ressort romanesque.

La question du double est également présente, comme dans les autres romans, à travers l'usurpation d'identité. Pour Cet Homme et le Bleuet, la survie en tant qu'hommes libres passe par un changement d'identité. Tous deux ont miraculeusement survécu dans le *no man's land*. Considérés comme morts par les soldats de la tranchée de Bingo, ils reviennent à la vie sous une nouvelle identité, empruntée à deux soldats morts. Devenir quelqu'un d'autre est l'idée de Benoît

Notre-Dame. Enfant trouvé, pour lui le nom ne représente rien : « Un nom, je peux vous le dire, ne représente rien. On m'a donné le mien au hasard. J'ai repris par hasard celui d'un autre. » (*L.D.F,* p. 351) Si Manech et Benoît prennent tous les deux un autre nom, l'identité d'un autre, qui les fait, par la force des choses, devenir chacun un autre que soi, l'usurpation ne revêt pas le même caractère et présente, à travers ces deux exemples, deux modèles de double.

Cet Homme prend en toute conscience l'identité d'un soldat mort dans son abri, Biscotte, Benjamin Gordes de son vrai nom. Il échange leurs plaques d'identité et devient ainsi cet homme, pourtant mort pour les autres. En effet, une patrouille avait trouvé, avant que le paysan n'échange leurs noms, le corps mort de Benjamin Gordes : « Quelques secondes après, la lumière d'une torche a éclairé le corps de Benjamin Gordes. J'ai entendu : “ Merde ! ” » (p. 344) Ce caporal a bien été, après la guerre reconnu comme mort. C'est Germain Pire qui, à la demande de la veuve Gordes, a enquêté : « Blessé à la tête au cours d'une attaque, il a été tué dans un bombardement, le 8 janvier 1917, à l'ambulance de Combles où on le soignait. Le registre de l'ambulance et des témoins oculaires, blessés ou infirmiers, l'ont attesté. » (p. 178) Or, l'homme que ces témoins ont vu n'était pas celui qu'ils croyaient, puisqu'il s'agissait, Mathilde l'apprendra plus tard, de Benoît. Et il n'a pas péri dans l'explosion. Dès lors le double du caporal n'est qu'un fantôme. Sa venue à l'être sous sa nouvelle identité est posée par l'auto-nomination : « J'ai aperçu des brancardiers […] Je leur ai dit, s'ils trouvaient les compagnies du capitaine Favourier, de prévenir que le caporal Gordes allait au poste de secours. » (p. 346) C'est en se posant et en revendiquant sa fausse identité qu'il a pu être reconnu comme Benjamin Gordes par les témoins de l'ambulance. Mais, de nouveau, l'identité ne peut être assurée que par la reconnaissance d'autrui. C'est un lieutenant, Jean-Baptiste Santini, qui lui assure sa nouvelle identité : « « Je ne veux pas savoir que je t'ai déjà vu ni ton nom véritable, je vais t'évacuer aussi. » (p. 347) Il a démasqué l'usurpation, et pourtant, par son silence, il participe à la renomination de Benoît. Son silence vaut comme une accréditation de la nouvelle identité du soldat. Il faut en effet rappeler, comme ne cesse de le dire l'avocat Rouvières à Mathilde, que les condamnés risquent le bagne s'ils sont découverts vivants. En le laissant endosser cette nouvelle identité, le lieutenant offre au condamné une vie d'homme libre. « Le paysan de la Dordogne » reprend une nouvelle vie, entouré de sa femme et de son fils. Il garde néanmoins cette double identité : « Mon nom, depuis que j'ai porté votre fiancé sur mon dos, est Benjamin Gordes, le régisseur de la veuve Notre-Dame, et tout le monde, ici, parce que je préfère, me dit Benoît. Tatou sait par toutes les fibres de sa chair qu'il est mon fils. » (p. 350) Il porte la double identité de deux hommes, tous deux considérés comme morts. Pourtant, le nom de l'un a survécu dans le corps de l'autre. Le double nom qui l'identifie marque cette figure complexe de double. Car il n'est le double

du caporal que par son nom. Pour tout le reste, il est demeuré lui-même, Benoît : il est paysan, vit auprès de sa femme et de son fils. Il a simplement changé de nom et déménagé : « J'habite le Bout du Monde. » Le nom de sa ferme reflète son état : mort et vivant à la fois, il habite au carrefour des deux mondes, au bout de l'un et de l'autre, des deux côtés en même temps, en toute conscience de sa propre identité personnelle.

Si Benoît s'est choisi sa nouvelle identité, et qu'elle n'a pas affecté son être intime, ni son identité d'homme, en revanche, Manech a lui subi la nomination qui a fait de lui un homme nouveau. C'est son camarade qui lui a permis, en échangeant sa plaque d'identité avec un autre jeune soldat mort en même temps que Gordes, Jean Desrochelles, d'échapper au bagne. Mais son amnésie totale a complètement effacé tout souvenir de sa vie d'avant. Il est dès lors dépendant des actes performatifs de nomination que les autres vont exercer. Gordes / Notre-Dame, le premier, le fait venir à l'être en prononçant, sa nouvelle identité à voix haute : « L'un des brancardiers m'a crié : “ […] Et ton bonhomme, qui c'est ? ” J'ai dit : “ Le soldat Jean Desrochelles. ” » (p. 346) Il le présente ainsi aux autres sous sa nouvelle identité. Cet acte de baptême est fondateur, car Manech, qui s'est oublié lui-même, est incapable de revendiquer une quelconque identité. Le double du caporal construit une nouvelle identité à l'amnésique. Un second acte vient parachever le baptême : c'est la reconnaissance, par la mère du vrai Jean, de Manech comme Jean. C'est en connaissance de cause qu'elle participe à l'usurpation d'identité. Prévenue par un caporal de la compagnie de son fils, de sa mort, elle accepte que le nom de son fils soit porté par un autre :

> Une soeur infirmière [...] l'a laissée, assise sur une chaise, à côté du lit où un autre Jean que le sien dormait. Et quand il s'est éveillé, qu'il a ouvert les yeux et lui a souri en lui demandant qui elle était, une heure longue était passée à le regarder dormir, à l'aimer déjà, en tout cas il était une raison de continuer de vivre. Elle a posé pour la première fois une main apaisante sur sa joue, elle a répondu : " Ta maman. " (p. 363)

Rappelons que Manech est le surnom basque de Jean. Il est donc un double un peu particulier dans la mesure où son prénom demeure inchangé. Le nouveau Jean ne trahit ainsi pas l'ancien Jean. L'identité du personnage est assurée par le maintien du prénom. Néanmoins, ce nouveau Jean est résolument « autre ». En lui reconnaissant une filiation, Juliette Desrochelles achève de donner à Manech sa nouvelle identité. Bien qu'identifié comme « autre », il est reconnu par la mère comme « même ». Manech est véritablement le double de Jean, puisqu'il prend sa place sans avoir conscience de l'usurpation. Le nom maintient l'identité entre les deux jeunes hommes, et, à travers l'un, survit l'autre : Manech peut survivre en homme libre parce qu'on lui a donné l'identité de Jean, qui lui survit par son nom. Le vivant a pris la place du mort, et permet ainsi au mort de continuer à vivre.

La possibilité d'un échange d'identité avait été présenté à la mère par un caporal venu lui apporter la nouvelle de la mort de son fils : « Il a serré dans ses bras Jean Desrochelles, étendu mort devant une tranchée de la Somme » (p. 362) Il lui raconte aussi l'histoire des cinq condamnés et évoque la possibilité du retour du nom de Jean porté par un autre : « A la fin, le caporal lui avoue que le plus jeune des condamnés, par un échange de plaques-matricule, a pu usurper l'identité de Jean Desrochelles, et que lui-même n'a rien dit parce qu'il était trop écœuré, trop aigri, et que de toute manière, c'est elle qui le répète aujourd'hui : “ Puisque Jeannot, on ne peut plus le faire revenir, autant que sa mort serve à en sauver un autre. ” » (p. 362) L'usurpation d'identité telle qu'elle est mise en scène dans ce roman, est l'échange entre un nom et un corps. Le nom du mort permet au corps du vivant de survivre. Le processus de construction de l'*alter ego* est donc double, puisque le mort et le vivant sont le double l'un de l'autre.

Les figures du double sont multiples à travers les trois romans et montrent que l'usurpation d'identité pose la question de l'*alter* et de l'*ego* qui fragment l'identité des personnages et participent à la situation romanesque de crise

2) La mascarade de l'autre

L'usurpation d'identité repose avant tout sur une mascarade : il s'agit de faire croire qu'on est autre que soi. C'est donc à une comédie que se livre l'usurpateur. Le double doit endosser le costume de « l'autre » pour incarner le « rôle ».

Dans les trois romans, la métamorphose d'un personnage en un double de « l'autre » passe par le vêtement, qui dès lors apparaît comme une marque identitaire. Pour se glisser dans la peau de l'autre et devenir véritablement son double, son *alter ego*, tous les personnages qui sont traversés par la question de l'usurpation d'identité changent de vêtements pour adopter les siens. Ainsi, Do, qui joue le rôle de Mi, afin de se faire passer pour elle aux yeux des autres, est revêtue, par Jeanne, des vêtements de Mi : « Elle m'habillait comme Micky, me fardait comme Micky. Des jupes de gros lainages amples, des jupons, du linge blanc, vert d'eau, bleu ciel. Des escarpins Raffermi. » (*P.C*, p. 156) L'original du double sert de modèle. Les vêtements semblent identificatoires et porteurs d'une partie de l'identité des personnages.

De même, pour donner à croire qu'elle est Dany, Anita s'habille comme elle. Elle revêt le costume qui servira à identifier Dany : « Je lui décrirais au téléphone les vêtements que vous

porteriez, vous, ce soir-là, afin qu'elle tienne prêts, pour elle, des vêtements semblables. » (*D.A,* p. 271) Caravaille n'a pas oublié l'aspect d'identification par le vêtement dans l'élaboration de son plan. Pour être fidèle au modèle, tous les accessoires importent, car ils constituent les détails qui feront la différence ou bien entretiendront l'illusion de l'identité : « Or celui [le tailleur] qu'avait Anita, bien qu'il fût tout aussi blanc, ne lui ressemblait en rien. Elle m'a dit qu'elle allait examiner le vôtre et qu'elle trouverait une solution. Elle avait des chaussures blanches et saurait se coiffer comme vous. » (p. 278) La narratrice est consciente que l'usurpation a pu passer par le vêtement : « Après tout, pour tenir mon rôle aussi bien, pour savoir comment je m'habille » (p. 206). C'est bien le tailleur qui identifie Dany, ainsi que ses lunettes de soleil, qu'elle porte en toute circonstance : « tous ceux qui croyaient me reconnaître, sur la Nationale 6, ont vu à l'aube une femme en tailleur, portant des lunettes noires » (p. 204). Le titre insiste d'ailleurs sur ce dernier accessoire comme marque d'identité de la dame : « avec des lunettes ». Les lunettes symbolisent également le dédoublement de personnalité, car, avec et sans ses lunettes, Dany ne semble plus être la même : « “ ça vous ennuierait si je vous demandais d'ôter vos lunettes un instant ? ” […] Ses yeux s'élargissaient instantanément, vides, comme à l'abandon, ils lui changeaient le visage. » (p. 102) Cet accessoire fait comme partie d'elle.

Sur le même modèle, Benoît Notre-Dame, dans sa transformation en Benjamin Gordes, échange avec le caporal ses vêtements et tous ses accessoires :

> Je me suis débarrassé de ma capote, de ma veste,et de mes godillots. J'ai tiré à moi le corps du caporal et je l'ai dévêtu rapidement. Le plus dur a été de le revêtir avec mes habits, de le rechausser. […] J'ai enroulé à la diable mes bandes molletières autour de ses jambes. J'ai enfilé la veste et la capote déchirées, raides de sang séché, et les bottes allemandes, j'ai pris à Benjamin Gordes ses gants et la musette de ses affaires personnelles. A tout hasard, j'ai ramassé la bande de mon pansement à la main, que j'avais perdue depuis déjà belle lurette, et je l'ai nouée autour de ses doigts. (*L.D.F,* p. 344)

Dans l'armée, les vêtements sont particulièrement un marqueur d'identité en ce qu'ils indiquent le grade. Gordes et Notre-Dame ne pouvaient échanger leurs identités sans échanger leurs vêtements, l'un étant simple soldat, l'autre caporal. Certains éléments de la tenue étaient propres à chacun. Ainsi des bandes molletières, que le caporal n'avait pas. Mais surtout, deux accessoires portaient principalement l'identité de l'un et de l'autre. Gordes avait, avant de jeter les condamnés par-dessus le parapet de la tranchée, échangé ses bottes avec celles de son ami Bastoche qui portait des bottes allemandes. C'est le détail qui a identifié Notre-Dame à Gordes. En effet, Mathilde rappelle ceci à Gremain Pire, qui a attesté la mort de Gordes : « Au cours de votre enquête sur la disparition de Benjamin Gordes, à Combles, trois témoins ont affirmé l'avoir vu juste avant le bombardement et se sont rappelés qu'il portait des bottes allemandes. » (p. 319) L'échange de bottes entre les deux amis n'était pas passé inaperçu dans la compagnie. Les bottes allemandes étaient

donc rattachées à l'identité de Gordes. Dès lors, en les portant, Notre-Dame devenait Gordes aux yeux de tous. A l'inverse, le bandage à la main identifiait celui qui le portait comme un des cinq condamnés. En remettant cet accessoire sur le corps mort du caporal, il le marquait comme étant celui d'un condamné. La plaque d'identité a achevé de lui donner un nom. En revanche, l'échange d'identité ne passe que par les plaques entre le Bleuet et Jean : « J'ai renoncé à m'occuper du reste, son casque, ses musettes. » (p. 346) Le vêtement n'est pas un problème puisque les deux jeunes hommes sont tous les deux simples soldats. Restait la blessure, le seul signe identificatoire qui aurait pu trahir l'identité de l'un et de l'autre, car à cause de la neige et de l'épuisement, Notre-Dame n'a pas pris le temps de refaire un bandage au faux Manech. Personne n'a relevé ce détail. Le vêtement est donc bien un des accessoires indispensable pour endosser le rôle de l'autre.

Mais c'est aussi à travers lui que les personnages perdus dans leurs identités, leur folie, peuvent se retrouver. En effet, dès qu'elle s'est reconnue comme étant non pas Mi, mais Do, la narratrice se débarrasse des vêtements qu'elle portait alors, qui avaient appartenu à Mi, pour revêtir ceux de Do : « Je revins dans la chambre de Do et continuai de fouiller *mes* papiers. Puis je pris une culotte, une combinaison qui m'avaient appartenu, la robe de chambre écossaise. Je changeai de vêtements. J'ôtai mes chaussures. Je descendis pieds nus au rez-de-chaussée. Tout ce que je gardais de " l'autre ", c'était mes gants, et mes gants étaient à moi. » (p. 94) Ici s'opère l'appropriation d'une identité, traversée par d'autres. Elle commence par parler d'elle-même comme d'une tierce personne : « Do », puis ramène cette identité sur elle : « *mes* papiers », l'italique de l'adjectif possessif marquant l'appropriation. Mais l'identification ne semble pouvoir être totale qu'en se débarrassant des vêtements de « l'autre », de Mi, pour revêtir ceux de Do. Par ce geste vestimentaire, elle revêt aussi une nouvelle identité. Néanmoins, demeure toujours la présence fantomatique – et fantasmatique – de la troisième, la nouvelle – qui n'est ni Mi, ni Do, mais voudrait être au monde pour elle-même – à travers les gants, qu'elle garde. Se manifeste alors l'autre, au moment même de l'appropriation de soi.

Dany reproduit sensiblement le même schéma de l'identité par le vêtement à travers son tailleur blanc. Perdue dans sa folie potentielle, elle considère ce vêtement comme le symbole de son identité intime : « Je roulais, je pensais à ce tailleur dans une chambre étrangère, j'y pensais comme à un réconfort : c'était quelque chose à moi, quelque chose qui m'appartenait avant ce vendredi 10 juillet, je me retrouverais en le retrouvant. » (*D.A,* p. 180) L'*ego* profond pourrait donc être tout entier contenu dans un vêtement et servir de marque d'identification. Or, ce tailleur ne fera que lui rappeler la rupture psychique de ce vendredi 10 juillet. Il est le symbole d'un moi qui n'est plus présent à lui-même, qui s'est perdu : « J'ai ramassé la veste de mon tailleur, sur le lit, je l'ai gardée contre moi un

long moment. Je reconnaissais le parfum que je porte depuis des années, l'odeur de ma peau, mais cela ne me réconfortait pas, bien au contraire. » (p. 180) Dans cette auto-reconnaissance, il y a aussi la reconnaissance de la cassure de l'être. Le vêtement est donc ce qui ramène à une identité profonde, mais signale aussi l'autre en soi.

La mascarade de l'autre ne passe pas que par le vêtement. Car endosser le rôle d'un autre, c'est se transformer en comédien. L'usurpation d'identité fonctionne sur l'illusion. Mais avant d'examiner la mise en place de ce théâtre, arrêtons-nous un instant sur la remise en question du jeu d'acteur. Dans *Piège pour Cendrillon* comme dans *Un long dimanche de fiançailles*, l'amnésie est questionnée et apparentée à une possible comédie. Ainsi, Esperanza raconte à Mathilde : « J'ai demandé au docteur s'il pensait que Bleuet était un simulateur. Il m'a répondu : “ J'en sais rien. ” Et puis : “ Pour gagner quoi ? Que pourrions-nous faire ? ” » (*L.D.F,* p. 45) Manech aurait pu faire croire à sa folie, et aurait été, dans ce cas, un sacré bon comédien. Mais l'utilité même d'une quelconque comédie est remise en cause. Dès lors, il devient évident qu'il ne simule pas.

Mi est également suspectée par Jeanne de jouer un jeu, de jouer le jeu de l'amnésie : « Au fond, ça te serait tellement facile de jouer la comédie ! [...] L'amnésie ! [...] C'est une bonne idée, une très bonne idée ! Pas de lésion, pas de traces, évidemment, mais qui peut assurer qu'une amnésique n'est pas amnésique sinon elle-même ? » (*P.C,* p.59) Jeanne remet en cause la sincérité de l'amnésie de Mi. Elle pourrait jouer le rôle d'une amnésique, et dès lors, l'usurpation d'identité à laquelle elle se livrerait, ne serait que plus crédible. Si la narratrice ne comprend pas cette accusation, c'est qu'elle se croit être Mi, et n'a, dans ce cas, aucun intérêt à simuler son identité. Pourtant, elle reconnaît que « la comédie, [...] c'est vrai qu' [elle] serai[t] capable, maintenant, de la jouer» (p. 61). Cet épisode, la narratrice l'appelle « la grande scène » (p. 58). Tout en niant la comédie, elle se place dans l'univers factice du théâtre. À travers la question de la comédie, Jeanne met en cause l'identité. Ses paroles énigmatiques vont pousser plus encore Mi à se demander ce qui ne va pas. D'autant que la « grande scène » est composée d'un second moment : « Tu ne peux pas avoir fait tant de progrès en trois jours sans le vouloir ! Comment peux-tu marcher comme elle, rire comme elle, parler comme elle si tu ne te souviens pas ? » (p. 60) Les comparatifs appellent un rapprochement entre deux personnes. La question est de savoir quelle identité le pronom « elle » remplace : Mi ou Do ? Dans l'esprit de Jeanne, le référent est Mi, et « tu » s'adresse à Do. La performance est jugée en fonction d'un modèle.

La narratrice de *La dame dans l'auto* doit également supporter la suspicion de la comédie lorsqu'elle raconte son histoire pour la première fois, au garagiste Manuel : « En même temps, il se

disait :“ Ça ne tient pas debout ”, parce qu'il avait cru comprendre avec quoi rimait cette comédie – avec escroquerie – et qu'il se rendait compte d'une absurdité qui mettait par terre tout le mécanisme. » (*D.A,* p. 80) Il pense que Dany essaie de leur « faire croire » (p. 80) à cette histoire d'attaque dans les toilettes. Il la perçoit dans un premier temps comme une comédienne, du moins la suspecte-t-il d'inventer des histoires. Dès sa sortie de la cabine des toilettes, la narration place ce qui suivra dans l'univers du théâtre : « Sur le seuil du bureau vers lequel on me conduit, une femme en tablier bleu et une gamine de six ou sept ans m'attendent, visage curieux, à peine inquiet, comme au spectacle. » (p. 20) Tout en rejetant le fait de jouer la comédie, la narratrice s'inscrit dans un espace scénique qu'elle ne quittera plus. Plus loin, lorsque la narration se fait du point de vue de Philippe, lui aussi utilise un vocabulaire de théâtre : « Il y eut une scène, à l'intérieur, qu'il avait quelque peine à comprendre. » (p. 124) Ce qui se passe et se dit à la réception de l'hôtel est si invraisemblable que cela semble sorti d'une pièce de théâtre.

C'est à travers le terme « comédie » que Dany envisage toute la machination dont elle est victime, dans ses délires : « Comment l'imaginer sur la route, en train de jouer cette comédie sinistre ? » (p. 210) Telle est aussi la façon dont Caravaille parle des illusions qu'il a donné : « En entrant chez moi, j'ai joué la même comédie que chez Kaub, à l'intention de mes domestiques qui dorment au fond de l'appartement. J'ai parlé fort à une Anita imaginaire. » (p. 286) A travers la « comédie », c'est bien la simulation qui est en jeu. Le patron de Dany envisage d'ailleurs bien l'usurpation d'identité à laquelle lui et sa femme se livre, comme un jeu de théâtre, par le terme de « rôle » : « en pensant qu'Anita elle aussi jouerait le rôle d'une autre (p. 280) ; J'ai conclu de tout cela qu'elle avait aussi bien que possible tenu son rôle. » (p. 289) Ils s'improvisent tous deux comédiens, doublure de personnages résolument absents – Dany est tenue à l'écart dans une maison, Kaub est mort. Dans cet univers d'illusion dramaturgique, Caravaille est le metteur en scène : « Elle a joué le jeu que je lui avais indiqué pour prévenir toute indiscrétion. » (p. 287) Anita ne fait qu'exécuter minutieusement le plan établi par son mari.

Le jeu de la doublure est celui de l'imitation. Pour créer l'illusion de l'identité, il faut être semblable. Le double doit être une copie la plus parfaite possible :

> 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 Zurich ?
> Anita sait tout cela. Elle est légèrement plus petite que moi, elle ne donne pas tout à fait la même impression, mais elle est blonde aussi et elle me connaît bien. Elle saurait imiter certains de mes gestes, j'en suis sûre, et même ma démarche, qui est très particulière parce que quinze ou vingt ans de rébellion contre la myopie l'ont complètement dénaturée. Elle saurait imiter

également ma manière de parler, certains tics de langage que je dois avoir, et bien qu'il soit difficile de prendre la voix de quelqu'un d'autre elle a pu, au téléphone, sous le couvert des bruits de ligne, donner au moins l'illusion qu'elle était une Dany Longo inhabituelle, à bout de nerfs. (*D.A,* p. 206)

Dany envisage l'étendue du jeu d'acteur qu'aurait à mettre en place Anita pour pouvoir prendre sa place de façon crédible. C'est par l'observation que cette mascarade est possible. L'improvisation dans l'imitation est d'autant plus acceptable dans le plan de Caravaille que ceux qu'Anita / Dany rencontrent ne sont pas censés rencontrer la " vraie " Dany. La comparaison ne pourra se faire qu'*a posteriori*. Dès lors, Dany représente pour sa doublure une norme lointaine qu'il faut reproduire dans les grandes lignes, dans l'apparence. C'est en cela aussi que le roman joue du théâtre : tout est basé sur l'apparence des personnages, l'apparence des faits.

Dans *Piège pour Cendrillon*, le schéma d'imitation est plus complexe. C'est Jeanne qui est aux commandes de la pièce que joue Do. Là encore, l'usurpation d'identité est envisagée comme le fait de jouer un « rôle ». C'est à une véritable performance d'actrice qu'elle doit parvenir pour que tout le monde la reconnaisse comme étant Mi. Pour être capable de leurrer les autres, outre le fait de changer son apparence physique par les brûlures locales, il a fallu être capable de l'imiter, et pour cela l'observer. Chronologiquement, dans l'histoire qui nous est rapportée, la première apparition de cette partie du plan se fait lors d'une conversation téléphonique – celle qui alertera Serge – au cours de laquelle Jeanne demande à Do d'imiter Mi :

- Tu sais parler comme Micky ?
Je ne compris pas la question.
- C'est ça, l'intérêt que tu as à continuer, ma chérie. Tu comprends ? Non ? Ça ne fait rien. Alors vas-y, parle-moi comme Micky, imite-la, que je puisse l'entendre un peu.
- Tu crois que c'est une vie ? D'abord, Jeanne est une détraquée. Tu sais de quel signe elle est ? Du Taureau. Méfie-toi du Taureau, poussinoche, c'est des peaux de vache. Tout dans la tête, rien dans le cœur. [...]
- Alors, c'est concluant ?
- Non. Tu répètes, tu n'inventes pas. Si tu devais inventer ? Réfléchis à ça. (p. 147)

Pour donner l'illusion, copier ne suffit pas : il faut jouer, performer, c'est-à-dire créer. Mais cela passe par un entraînement. Pendant tout le temps que Do passe auprès de Mi, elle intègre ses gestes, ses mimiques, ses façons de parler : « Tu n'étais pas si sotte, tu savais observer » (p. 156). Or, cela fonctionne aussi à l'inverse, Mi observant Do afin de se glisser dans sa peau le moment venu. Et cela peut même expliquer la fiche d'hôtel remplie au nom de Domenica : « Je me suis trompée sur une fiche d'hôtel parce que j'avais appris, avant l'incendie, à être Do » (p. 216). Ce qui semblait être un acte inconscient qui aurait fait resurgir un être profond, peut tout aussi bien être une mascarade dont l'actrice serait la première prise au piège.

Afin de mener à bien cette mascarade, elle dispose des films de famille de Mi : « Je vis les films de vacances de Micky. Vingt, trente fois. J'appris ses gestes, sa démarche, la manière qu'elle avait de tourner brusquement les yeux vers la caméra, vers moi. » (p. 155) L'acquis doit paraître naturel. Jeanne la fait répéter, comme on fait répéter un acteur, ou comme un musicien répète ses gammes. Arrivera un moment où Do/Mi devra se produire en public. Mais pour être sûre que ce soit un succès, elle doit performer devant un public restreint, sous la surveillance d'une Jeanne, souffleuse : « Jeanne organisa même une petite réception, rue de Courcelles, un soir de pluie. C'était deux ou trois jours avant notre départ pour Nice. Une sorte d'examen à blanc, de générale, avant que je fusse lâchée dans ma nouvelle existence. » (p. 159) L'utilisation du terme de « générale » par la narratrice souligne que l'on se situe dans l'univers du théâtre. Mais tout n'est pas encore au point, la performance n'est pas encore parfaite : à Cap-Cadet, « les jours suivants, je continuai ce que Jeanne appelait mon " entraînement ". Je pouvais constater les progrès aux réactions de Mme Yvette. Plusieurs fois par jour elle répétait : “ Ah ! vous n'avez pas changé ! ” » (p. 170) Cela contraste avec les réactions des autres personnages, au début du roman, qui ne reconnaissaient pas Mi. Do doit aller contre sa nature pour faire advenir Mi : « Je m'efforçais d'être plus vive, plus exubérante » (p. 170). La performance passe en force. Do / Mi doit accéder à un niveau supérieur de jeu et de simulation car elle est confrontée à une norme que tous ceux qu'elle va rencontrer connaissent. L'illusion doit être parfaite pour que la mascarade ne soit pas démasquée.

Do comédienne n'est jamais assez bonne, elle doit, dans son « entraînement », sans cesse faire face aux critiques de Jeanne, qui veille à l'exécution des normes :

> C'était la même brusquerie dans la voix, le dit Jeanne. Tu parles trop lentement. Elle attaquait toujours une phrase avant d'avoir fini la précédente. Elle sautait d'une idée à une autre, comme si parler était un ronron inutile, comme si tu avais déjà tout compris.
> - Il faut croire qu'elle était plus intelligente que moi.
> - Je n'ai pas dit ça, essaie encore.
> [...]
> - Tu fumes comme elle. Sauf que tu fumes. [...]
> - Ça revient cher, non ?
> - Là, c'est toi qui parles, pas elle. Ne répète jamais ça.
> [...]
> - C'est pas mal. Quand tu t'assois avec une jupe pareille, ne montre pas tes jambes plus qu'il ne faut. Place-les de côté, bien parallèles, comme ça. Il y a des moments où je ne me rappelle plus comment elle faisait.
> - Je sais : mieux que moi.
> - Ce n'est pas ce que j'ai dit.
> - C'est ce que tu penses. Tu t'énerves. Je fais ce que je peux, tu sais. Je m'y perds avec tes machins.
> - Je crois l'entendre, continue. (p. 155-157)

Ici, la norme a été actualisée par une personne. Ou plutôt, la norme est une personne. Il faut que le jeu de Do sonne plus vrai que nature. Jeanne, qui a côtoyé de près la " norme ", veille à la

ressemblance. Mais pour Do, il y a toujours cette comparaison au modèle. L'idéal n'est pas incarné tout à fait. Même ce qui semble être acquis, comme la façon de parler – « J'essayais. J'y arrivais. » (p. 155) – ne l'est pas totalement, puisque plus tard, Jeanne lui fera encore ce reproche de parler trop lentement : « Je m'efforçais d'être plus vive, plus exubérante, parce que Jeanne, parfois, m'accusait d'être molle ou me disait : “ C'est parfait, la chiffe, encore un peu comme ça, et nous irons faire le trottoir ensemble en Amérique du Sud. Les prisons françaises, c'est pas gai. ” » (p. 170) Il lui faut combattre sa nature pour jouer le personnage, et l'incarner vraiment.

Néanmoins, à force de répéter, le personnage qu'elle joue prend plus de place que celle qu'elle est censée être. À la fin de la longue citation précédente, on a pu lire que, alors même qu'elle pensait répondre à Jeanne sans jouer, en étant Do, sa réponse a fait vivre Mi. Do en est consciente et commente ainsi ce fait : « C'était la pauvre revanche de Micky. Plus présente que la Domenica d'autrefois, c'est elle qui guidait mes jambes lourdes, mon esprit exténué. » (p. 157) Le personnage devient présent, Do est habitée par celle qu'elle imite. À force de répéter son personnage, Do ne se maîtrise plus. Tout n'est plus volontaire, alors même qu'elle pense maîtriser cette double identité. Le rôle prend peu à peu le pas sur la comédienne. La mascarade, dès lors, constitue un élément supplémentaire au trouble de l'identité et à la complexité de la figure du double dans ce roman.

Il est néanmoins possible de considérer, avec Paul Ricoeur[19], le double non comme une figure ennemie, mais comme la voie pour l'appréhension de soi. Distinguant l'identité numérique, ou « mêmeté », et l'identité du soi, « l'ipséité », le philosophe défend l'idée selon laquelle la dualité de l'autre et du soi est inhérente au sujet et participe de son *ipséité*. C'est en découvrant successivement ses doubles possibles que chacun des personnages des romans peut s'appréhender dans son identité véritable. Il lui a fallu se considérer « soi-même comme un autre » pour pouvoir accéder à la conscience de son être.

, *Un long dimanche de fiançailles* constitue un roman à part sur la question de la mascarade par l'imitation. Aucune comédie d'imitation n'est mise en scène. C'est que Benjamin / Benoît n'a pas à se conformer au modèle de celui qu'il a choisi d'incarner, car il ne prend en aucune sorte sa place une fois qu'il a échappé au terrain de la guerre. Le seul emprunt du nom suffit à l'usurpation car il ne côtoie personne qui aurait connu le caporal Gordes. Au contraire, son entourage après la guerre est celui de Benoît Notre-Dame. Il n'a donc qu'à continuer à jouer son propre rôle, en ne changeant que

19 Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, 1990

son nom. En ce qui concerne Jean / Manech, la raison de l'absence d'imitation se trouve ailleurs. Il n'est à aucun endroit dans le roman fait mention d'une quelconque ressemblance physique entre les deux jeunes hommes. Le double n'est donc que nominal. Et surtout, Manech est amnésique, et il faut tout lui réapprendre (p. 361). Il n'a plus d'acquis de son existence antérieure. Il n'a donc pas de naturel à gommer. Et la mère de Jean l'ayant accepté comme fils, il n'a pas à jouer une quelconque comédie avec elle. Néanmoins, afin de protéger ce nouveau fils, Juliette Desrochelle se crée une nouvelle vie et coupe tout rapport avec sa famille : « Juliette Desrochelles, qui avait une petite librairie à Saintes, qui a dû s'éloigner de cette ville où l'on aurait vite mis au jour son effroyable mensonge, s'est installée avec lui à Noisy-sur-Ecole […]. […] Elle a tout abandonné pour se consacrer à lui, tout vendu, quitté Saintes et des parents, des amis qu'elle ne peut plus voir, de peur d'être démasquée. » (p. 361 ; 363) Il aurait été vain de faire de Manech l'exact double de Jean. C'est donc la sincérité du moi et son unité intime qui fait la particularité des personnages de ce roman. La mascarade n'aura été qu'un épisode minime, un simple moyen éphémère de survie. Une fois sortis des tranchées, revenus à la vie civile, les deux usurpateurs ne trichent que sur leurs noms. Leur être profond, lui, est droit et sincère.

A partir de trois situations de crise différentes mais qui, chacune créent l'extraordinaire, les romans développent des histoires dont le nœud principal est l'identité, non seulement du coupable du crime commis, mais aussi de la victime. Cette dernière, après une mort symbolique, accède à une nouvelle vie, marquée par la rupture entre un avant et un après. Les personnages se retrouvent en pleine crise identitaire, troublés par la fragmentation de leur être. Les figures multiples et complexes des doubles qu'ils incarnent les poussent, pour la plupart, à jouer un rôle, comédiens dans leur propre histoire. A travers l'enquête d'identité, c'est le moi qui se trouve en errance. Et l'enquête devient quête de soi.

II. De l'enquête à la quête

La trame narrative de chacun des trois romans de Japrisot qui constituent notre étude est nouée autour d'une enquête. Plaçant alors ces romans dans la catégorie des romans policiers, il convient d'interroger leur appartenance à ce genre à part, tant d'un point de vue narratif que formel. Les tours et les détours de l'enquête dessinent l'errance des personnages qui, tels Thésée, se perdent et se retrouvent dans le labyrinthe de l'identité. Ce mythe offre un motif littéraire très riche que l'auteur réinvestit dans les trois romans de façon différente. Mais, un trajet rectiligne soutient pourtant la marche erratique des personnages, en quête d'eux-mêmes.

A - Des romans policiers hybrides

La question de l'appartenance générique n'est pas vaine dans l'écriture de Japrisot qui aime à jouer avec la forme. Si la présence de l'enquête réunit les trois romans dans le genre du roman policier, les formes de ce type de romans sont multiples, et mettre une étiquette précise sur chaque roman se révèle difficile. Ce jeu formel permet la construction d'intrigues riches et complexes qui mettent en avant un art certain de la narration.

1) La question du genre

Les premiers indices quant au genre des œuvres que nous étudions sont fournis par le paratexte. *Piège pour Cendrillon* et *La dame dans l'auto* devaient tous deux être publiés, aux éditions Denoël, dans une collection spécialisée dans le roman policier. C'est ce que rappelle l'auteur lui-même dans la préface de son troisième roman, *La dame dans l'auto* :

> Si *Compartiment tueurs* et *Piège pour Cendrillon* sont des romans policiers, c'est qu'il était entendu avant que j'écrive qu'ils seraient publiés dans une collection policière.
> Pour *La dame dans l'auto*, il devait en être de même, mais il était trop long pour entrer dans la collection. (*D.A,* p. 9)

Le contrat éditorial place donc les deux romans sous l'étiquette générique de romans policiers. Pourtant, déjà le deuxième roman de notre étude, *La dame dans l'auto*, se situe, par sa longueur, hors du cahier des charges de la collection policière, bien que la réédition en poche se soit faite aussi dans la collection Folio policier[20]. Si la maison d'édition a choisi de le sortir, dans un premier

20 *La dame dans l'auto*, Folio Policier n° 43 ; *Piège pour Cendrillon,* Folio Policier n° 73

temps, de sa collection policière, c'est que l'appartenance générique au policier n'est pas exclusive. De même, *Piège pour Cendrillon* a également bénéficié d'une réédition en poche dans la collection des simples romans[21] des éditions Denoël. Ces deux romans ont donc, par leurs références éditoriales, une double appartenance générique que les critiques journalistiques ont bien noté dès la parution des romans, comme le rappelle Japrisot : « Les trois livres [mentionnés dans la citation précédente] 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. » (*D.A,* p. 9) Cette situation ambivalente semble être le propre du roman policier de qualité. Jacques Dubois[22] note que dès sa naissance, au XIXe siècle, le roman policier s'est constitué en genre à part et autonome, tout en occupant un espace médian dans la sphère littéraire, entre la production lettrée et populaire car écrit par des auteurs non reconnus mais lu par un public cultivé qui en a reconnu les qualités littéraires et narratives. Comme il le rapportait, les romans de Japrisot ne sont, de ce point de vue, pas en reste. Les prix littéraires reçus par Japrisot pour *Piège pour Cendrillon* et *La dame dans l'auto* soulignent à la fois la prestance littéraire et les qualités narratives de ces deux romans qui sont reconnus comme des romans policiers de qualité, aussi bien par la maison d'édition que par les critiques.

En revanche, l'inscription générique du dernier roman de Japrisot, *Un long dimanche de fiançailles*, est bien moins certaine. Il n'a fait l'objet d'aucune parution dans une collection policière. Pourtant, si, comme l'affirme Georges Sadoul dans son *Anthologie de la littérature policière*, « le roman policier est le récit rationnel d'une enquête menée sur un problème dont le ressort principal est un crime », alors ce roman appartient bien au genre du policier. Mathilde, l'héroïne, mène des recherches sur la mort de son fiancé. Il s'agit d'une enquête, menée à titre privé. Elle est d'ailleurs épaulée dans cette tâche par un détective privé, Germain Pire. Ces quelques éléments suffisent à remettre en cause l'appartenance générique de ce récit au simple roman, et à envisager de le considérer comme un roman policier.

Il n'y a pas de définition arrêtée du roman policier. Selon les critiques, l'accent est mis sur une particularité ou sur une autre. Ainsi, Georges Sadoul mettait au premier plan de sa définition l'enquête et le crime. Les trois romans de Japrisot correspondent dans leurs grandes lignes à cette définition, puisque les narratrices conduisent des recherches qui ont pour nœud central un crime. L'enquête de la narratrice de *Piège pour Cendrillon* a pour but d'établir l'identité de la narratrice après la mort de son amie dans un incendie. Dans *La dame dans l'auto*, la narratrice cherche à comprendre pourquoi elle a été agressée, puis pourquoi les gens lui disent l'avoir déjà vue, et enfin,

21 *La dame dans l'auto*, Folio n° 1223 ; *Piège pour Cendrillon,* Folio n° 1950
22 Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*

qui est le meurtrier de l'homme retrouvé dans le coffre de la Thunderbird. Mathilde, la narratrice d'*Un long dimanche de fiançailles* mène d'actives recherches pour comprendre les circonstances de la mort de son fiancé lors de la première guerre mondiale. Si l'aspect de l'enquête apparaît dès le début de tous les récits, le crime ne se présente pas immédiatement. Aucun des trois romans ne s'ouvre sur la découverte d'un cadavre. Au contraire, la narration présente des personnages certes victimes, mais résolument en vie.

Face à la multiplicité des définitions possibles du roman policier, l'étude générique reposera sur les invariants : les différents rôles, que Yves Reuter appelle « le personnel générique[23] ». Au casting d'un roman policier, figurent immanquablement le coupable, la victime, le suspect, et l'enquêteur. C'est à partir de ces quatre pôles que varie la forme du roman policier.

Jacques Dubois, dans *Le roman policier ou la modernité*[24], rappelle que, dans un récit policier classique, se trouvent, au départ, une victime, à la fin, un coupable ; entre les deux, la figure de l'enquêteur. Mais le schéma triangulaire des rôles est restrictif et oublie une figure principale : le suspect. Le système des personnages est donc un carré. Si, nécessairement, le coupable a dû être suspect, en revanche, traditionnellement, chaque rôle revient à un personnage différent. Or, Japrisot s'amuse de cette machinerie en cumulant ces rôles sur un seul personnage : le narrateur incarne tour à tour chacun des pôles de ce carré herméneutique. Cette spécificité formelle est mise en avant dans les deux quatrième de couvertures. Ainsi, pour *Piège pour Cendrillon*, il est possible de lire :

> 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 ? (quatrième de couverture)

Cela lie bien la question formelle du cumul des rôles à la question de l'identité du personnage.

Et pour *La dame dans l'auto* :

> Rechercher désespérément un assassin
> Pour découvrir que c'est soi-même
> Et tenter d'en réchapper
> Quand on est la victime
> Ce n'est pas possible (quatrième de couverture)

Ces couvertures mettent clairement en avant le jeu formel et posent la question de l'identité comme problématique.

Dans ce tourbillon, l'identité se perd : « dans cette affaire [...], on ne rencontrait jamais que moi. J'étais l'enquêteur, l'assassin, la victime, le témoin tout ensemble.» (P.C, p. 208) Le « je » recoupe

23 Yves Reuter, *Le roman policier et ses personnages*, Presses Universitaires de Vincennes, 1995, p. 211
24 Jacques Dubois, « Le système des personnages », *Le roman policier ou la modernité,* Armand Colin, Paris, 2006

toutes les fonctions.

Maria Teresa Pisa Cañete analyse, dans une partie de son article « L'impossible résolution de l'énigme de l'identité dans *Piège pour* Cendrillon de Sébastien Japrisot »[25], la fusion des rôles dans ce roman. Au départ, Mi apparaît comme la victime de l'incendie accidentel. L'amnésie qui l'atteint la pousse à enquêter sur sa propre identité. Ses découvertes lui font se poser des questions quant à sa véritable identité. En signant sous le nom de Domenica Loï, elle devient suspecte, et complice de Jeanne. Se rendant compte qu'elle n'est pas Mi, mais Do, elle comprend qu'elle n'est pas une victime, mais bien l'assassin, rôle confirmé par la révélation de Serge, qui fait d'elle l'unique coupable possible. Elle est aussi le témoin de la tentative de meurtre de l'autre. Le jeu formel auquel se livre Japrisot participe de l'incertitude identitaire des personnages qui ne peuvent même plus être rattachés à une unique fonction. Les chapitres qui composent le roman ont pour titre une déclinaison conjuguée à la première personne du singulier du verbe « assassiner ». Ce choix renforce le rôle du « je » dans le crime. Ainsi, le premier chapitre a pour titre « J'assassinai » : le passé simple s'emploie pour un fait accompli à un moment donné du passé sans contact avec le présent. La narratrice, bien que connaissant les conséquences de l'incendie, n'a pas idée de son degré d'implication dans les faits. Le conditionnel passé du titre du deuxième chapitre : « J'aurais assassiné » marque, par l'irréel du passé, le début la quête d'identité. Une fois l'identité de Do découverte comme étant la sienne, la narratrice prend possession de ses actes, comme en témoigne la conjugaison à l'indicatif des deux chapitres suivants, respectivement au futur et au passé composé : « J'assassinerai » ; « J'ai assassiné ». Puis la prise de conscience d'une culpabilité irrévocable est traduite par le titre au présent : « J'assassine », prolongé par le plus-que-parfait du dernier titre : « J'avais assassiné », qui marque l'aspect accompli de l'action. A tous les niveaux de la narration, la narratrice est coupable. Mais à cette identité s'ajoute toujours un autre rôle.

C'est le même jeu qui est à l'œuvre dans l'autre roman. Dany est victime d'une agression, et sera, finalement, victime d'une machination contre elle. Cette attaque inexpliquée et étrange, à laquelle s'ajoutent les témoignages des autres personnages qui, tout au long de son voyage, l'ont déjà vue, l'amènent à enquêter d'une part sur la raison de son attaque, et d'autre part sur la raison de la méprise des gens. Or, elle devient suspecte à ses propres yeux du meurtre de l'homme subitement apparu dans le coffre de la voiture : « Restait une dernière solution, la seule qui tenait parfaitement de bout en bout, mais celle-là, pas de danger, je ne voulais même pas l'envisager. Il m'a fallu encore tout un après-midi et tout un soir pour me trouver enfermée dedans. » (*D.A,* p. 211) Puis, ayant

25 Maria Teresa Pisa Cañete, Maria Teresa Pisa Cañete, « L'impossible résolution de l'énigme de l'identité dans *Piège pour* Cendrillon de Sébastien Japrisot », in *Monografias de Cédille* 2, 2011, p. 260
En ligne : http://webpages.ull.es/users/cedille/M2/11pisa.pdf,

rassemblé tous les éléments, elle ne peut arriver qu'à la conclusion de sa culpabilité : « Dieu, comme j'ai cherché pour ne trouver que moi. » (p. 157) La liste des suspects se réduit à elle seule, faisant d'elle l'unique coupable possible. Les preuves de sa culpabilité qu'elle pense avoir trouver l'amènent alors à envisager lucidement sa folie dans le dédoublement de personnalité : « La folie, je le sais maintenant, c'est ça, des choses très précises [...], des détails durs qui ne s'assemblent pas, qui ne mènent à rien d'autre qu'à vous. » (p. 184) La narratrice-enquêtrice est revenue à elle-même pour se découvrir coupable. Pourtant, ces conclusions ne sont pas la vérité. Tandis que Mi / Do ne pouvait être que coupable, en revanche Dany est véritablement la victime. Le schéma des rôles, qui se brouille au fur et à mesure qu'avance l'enquête se clarifie finalement grâce au récit final de Caravaille qui désigne les vrais coupables : Anita pour le meurtre et l'usurpation d'identité, lui pour l'agression et la fomentation du plan diabolique. La reprise du même procédé formel permet d'entretenir l'attente du lecteur et de la tromper encore plus, en revenant, dans le dénouement du deuxième roman, à une structure classique.

Le troisième roman de notre étude, *Un long dimanche de fiançailles,* respecte en apparence la structure traditionnelle du carré des rôles. Mathilde, narratrice, n'a que la fonction d'enquêtrice. Les cinq condamnés apparaissent clairement comme les victimes d'un appareil militaire barbare. Pourtant, la distribution des rôles n'est pas aussi nette que cela.

La narration, contrairement aux deux autres romans, se fait à la troisième personne du singulier. Mais c'est en fait Mathilde, l'enquêtrice, qui s'est posée comme personnage et narratrice de sa propre histoire : « Dans cette boîte se trouve l'histoire d'une de mes vies. Et voyez-vous, je la raconte à la troisième personne, ni plus ni moins que si j'étais une autre. Savez-vous pourquoi ? Parce que j'ai peur et que j'ai honte de n'être que moi et de ne pouvoir arriver au bout. » (*L.D.F,* p. 158) Mathilde n'est traversée par aucune crise d'identité. Sachant très bien qui elle est, elle se crée volontairement un *alter ego* romanesque qui met à distance sa propre histoire. Elle s'invente en tant que personnage à travers la narration de sa quête. « L'autre » est même à son tour double : il y a d'une part le personnage et d'autre part la narratrice. Ce double fictif et littéraire est censé pouvoir transcender l'*ego*. Mais ce n'est pas si simple, Mathilde s'en rend bien compte : « Elle n'est qu'elle-même. » (p.315) La tournure restrictive souligne la limite du procédé. Tandis que les autres narratrices cherchaient à se retrouver elles-mêmes, Mathilde, elle, s'éloigne volontairement de son être. C'est que, pour Dany et Mi, les autres représentaient des obstacles à l'appropriation de son moi. A l'inverse, Mathilde est en quête de l'autre – Manech – et ce n'est qu'en l'ayant retrouvé qu'elle sera vraiment elle.

De plus, la figure de l'enquêtrice est elle-même dédoublée, puisqu'un autre personnage féminin mène la même enquête. Tina Lombardi, amante de l'un des condamnés, cherche également à savoir ce qui s'est réellement passé dans la tranchée, et si au moins l'un des cinq a pu réchapper de leur mise à mort : « Vous cherchiez comme moi la vérité sur cette tranchée de l'Homme de Byng, qu'on disait Bingo, et […] je sentais que vous pouviez vous mettre sans le savoir en travers de mon projet, ou me gêner en découvrant trop de choses et me faire prendre. » (p. 306) Les deux femmes ont donc chacune le rôle d'enquêtrice. De ce que Tina a découvert, la narration ne rapporte, directement, que la lettre qu'elle écrit à Mathilde. Malgré l'écart du statut social entre les deux femmes – Mathilde est fille d'un grand bourgois, alors que Tina est une fille des rues – la seconde considère en quelque sorte la première comme un double. Du moins souligne-t-elle ce qui les rassemble : « Et puis, je sais que vous me ressemblez, quelque part, pour chercher encore cette vérité après tant d'années, fidèle comme moi à votre amour de toute la vie » (p. 306) L'amour pour leur fiancé serait donc le lien entre ces deux femmes que tout oppose, mise à part cette enquête commune. Si Tina voit Mathilde comme un double, le lecteur considérera plutôt, parce que Mathilde est le personnage principal et Tina, un personnage secondaire, la seconde comme un double de la première. Mais il ne s'agit pas de dire que l'une est la copie de l'autre. Au contraire, Tina serait bien plus un double maléfique, noir de Mathilde. En effet, Tina n'est pas motivée que par la découverte de la vérité. Dès l'annonce de la mort de son Nino, elle confie à sa marraine de cœur avoir « envie de faire sauter le caisson à tous ceux qui avaient fait du mal à son Nino » (p. 113) Le « projet » dont parle Tina dans sa lettre à Mathilde est donc un projet de vengeance. Une fois qu'elle a découvert que son amant n'avait pas survécu, elle a entrepris de tuer tous ceux qui étaient, de quelque manière, impliqués dans sa mort. Parce que l'appareil judiciaire ne se chargerait jamais de punir les responsables, elle a décidé de faire justice elle-même :

> J'ai réglé son compte à ce Lavrouye […] S'il y avait eu du monde à mon procès, j'aurais crié la vérité sur ce Lavrouyeet la grâce de Poincaré qu'il a gardée secrète plus de vingt heures […] Ils ont assassiné mon Nino, tous. Oui, ces gueules de rats qu'on voulait me faire dire que je les avais tuées, elles méritaient pire que la mort. Le Thouvenel, devenu un lieutenant, qui a tiré le sale coup de fusil dans la tranchée, le commissaire-cafard du procès de Dadrechain, capitaine Romain, et les deux officiers-juges qui avaient survécu à la guerre […], tous ils n'ont eu que la monnaie de leur pièce et j'en suis bien contente. (p. 305-306)

Elle ne revendique que le meurtre du premier homme, mais tous les autres sont également morts, dans d'étranges circonstances.

Ces meurtres compliquent alors la distribution des rôles. Les fonctions de victimes et coupables sont partagées par les mêmes personnages. Du point de vue de l'histoire-cadre de Bingo, les cinq hommes sont effectivement victimes de ce qui s'apparente à un meurtre puisqu'ils ont été conduits dans une tranchée qui leur promettait une mort assurée, malgré la grâce du Président. Celui qui a tu

la grâce, celui qui a tiré volontairement sur le Marseillais sont bien coupables d'assassinat. Mais, il ne faut pas oublier que les cinq hommes avaient, avant d'être des victimes, le statut de condamnés à mort. Ils avaient été jugés coupables de mutilation volontaire par un tribunal militaire. Pourtant, encore une fois, même dans ce schéma, une erreur avait été commise : l'Eskimo a toujours clamé son innocence. Il aurait, si ce qu'il dit est vrai, été déjà une victime, car condamné à tort. Les meurtres commis par Tina font des coupables de la tuerie eux-mêmes des victimes. Ainsi s'opère toujours un glissement dans la distribution des fonctions : les personnages passent du statut de coupable à celui de victime. Et, en ce qui concerne Tina, l'enquêtrice devient coupable elle aussi – et, en tenant compte de la date d'écriture du roman, 1991, peut-être aussi victime de la peine capitale. Le système des personnages est donc bien plus complexe qu'il n'y paraît, et crée ainsi des doubles par le partage d'un même statut fonctionnel.

Le roman policier est un genre qui comporte plusieurs sous-genre, selon le choix du sujet, les rôles fonctionnels principaux, ou encore la façon d'exposer l'intrigue. Jacques Dubois place les romans de Japrisot parmi les roman d'énigmes. Ce genre de roman policier est la forme de référence parce qu'il correspond à la forme historique. Mais, si l'on regarde attentivement le descriptif de chaque sous-genre, on pourra se rendre compte que ceux de Japrisot ne se limitent pas au seul roman d'énigmes.

Jacques Dubois rappelle que, dans le roman d'énigmes, le crime précède, hors champ, l'enquête. Dans le cinéma, est hors champ ce qui n'est pas montré, et reste hors du regard du spectateur. Ce concept, appliqué à la littérature, désigne ce qui demeure résolument hors du temps de la narration et que la narration ne dit pas. Le crime devient énigme et donc « problème »[26] parce qu'il se situe hors champ, dans le non dit de la narration. C'est ce mystère que l'enquête a pour vocation d'élucider, et donc d'amener en champ. La révélation du crime dans le roman d'énigmes a lieu, en revanche, en champ. Il s'agit désormais de voir si les trois romans de Japrisot qui constituent notre étude fonctionnent selon ce modèle.

Dans *Piège pour Cendrillon,* l'incendie qui a tué l'amie de la narratrice a eu lieu le 5 juillet : « Le 5 juillet, j'appris que l'incendie avait bel et bien tué quelqu'un » (*P.C,* p. 195). Le récit de l'enquête commence en septembre suivant : « Je resurgis un matin de septembre » (p. 17). Le meurtre est le point focal de toute l'intrigue, dont la narration se fait au passé, ramenant ainsi en champ, par des récits rétrospectifs, des événements antérieurs au début de l'enquête, et ayant eu lieu hors champ. La nature criminelle de l'incendie n'apparaît pas dès le début du récit. L'enquête sur son

26 Boileau et Narcejac posent leur approche du roman policier, dans *Le roman policier* – collection « Que sais-je ? », PUF, 1975, p. 22 – à partir de ce terme : « Par essence, le roman policier est un problème ».

identité conduit la narratrice sur les traces du meurtre. C'est bien à cela que mène le récit de l'enquête. Mais, parvenir à la révélation du crime, cela signifie aussi parvenir à la dénonciation du coupable. Or, nous le verrons en étudiant le déroulement précis de l'enquête, le récit échoue sur ce point, puisqu'à la fin de la narration à la première personne, la narratrice-enquêtrice ne parvient pas s'identifier elle-même nominalement. La seule certitude à laquelle elle parvient est celle de sa culpabilité. Ce roman correspond donc effectivement à la catégorie du roman d'énigmes. Ici, l'énigme principale est celle de l'identité. La confusion de l'identité de la narratrice fait coexister deux personnages, Mi et Do, qui ne devraient pas se retrouver ensemble dans le temps de l'énigme. Car la morte aurait dû nécessairement n'être qu'un personnage hors champ. Mais l'incertitude identitaire donne une présence en champ au personnage hors champ.

Le crime sur lequel enquête Mathilde dans *Un long dimanche de fiançailles* est bien antérieur au début de son enquête. Le mystère de l'énigme, la mort de Manech a eu lieu entre le samedi et le lundi suivant, en janvier 1917. Le premier chapitre, intitulé « Samedi », est le récit de la marche des condamnés : « c'était le premier mois de 1917 dans les premiers jours. » (*L.D.F,* p. 13). En revanche, le chapitre suivant ouvre le récit de l'enquête : « Août 1919 » (p. 35) C'est justement parce que le crime s'est déroulé hors champ que l'enquête est intéressante. L'énigme est la tâche aveugle de l'enquête, qui se déroule en champ et conduit à la révélation du crime, dans tous ses aspects : la nature criminelle de la mise à mort des condamnés, les responsables – grâce, en partie, à la révélation de l'enquête parallèle de Tina Lombardi –, la survie de deux témoins directs de cet assassinat en la personne de Manech et Benoît Notre-Dame. L'enquête permet donc de ramener en champ deux personnages qui auraient dû, parce que morts, demeurer hors champ, résolument étrangers au présent du récit de l'enquête.

De même, l'enquête que mène la narratrice de *La dame dans l'auto* n'a de sens que parce que le crime a eu lieu hors champ. La trame narrative repose sur le couple en champ / hors champ. Un premier crime est commis hors champ : l'agression de Dany dans les toilettes de la station-service. Le récit débute quelques instants après. L'enquête commence pour élucider ce premier élément mystérieux. L'aspect énigmatique est rendu par les pronoms indéfinis qui servent à désigner l'agresseur : « quelqu'un, quelque chose m'a attaquée » (*D.A,* p. 15). Puis, dans la chronologie de l'enquête, un deuxième élément vient ajouter à l'énigme : la narratrice a été vue la veille au même endroit, alors qu'elle a prétendu, dans un récit analeptique, s'être trouvée à Paris. Enfin, la découverte d'un corps, dans le coffre de la voiture, mort depuis plusieurs jours, apporte le dernier élément de l'énigme. La narration de l'enquête est menée au présent. Tout élément antérieur est donc ramené à un hors champ. Japrisot joue de cet élément structural dans la construction de l'énigme. La

narratrice n'a le souvenir d'aucun des éléments du hors champ que les personnages et les événements en champ lui attribuent. La solution de l'énigme, apportée par Caravaille, donc par l'instigateur de ce manège, repose sur ce double point de vue narratif. Tous les éléments hors champ sont imputables à Anita, elle-même personnage hors champ.

Il reste un dernier point formel dans le roman d'énigmes : le lecteur partage le point de vue de l'enquêteur. C'est bien le cas dans les trois romans, dont la narration est assurée par l'enquêteur lui-même. Dans *Piège pour Cendrillon* et *La dame dans l'auto*, la narration de l'enquête est menée à la première personne du singulier– les variations de point de vue ne portent pas sur le récit de l'enquête. Dans *Un long dimanche de fiançailles*, l'enquêtrice-narratrice se dédouble par le jeu des pronoms, du personnage de l'enquêtrice, bien que ces deux identités fonctionnelles correspondent à la même identité dans la nomination des personnages. Mathilde se raconte à la troisième personne.

Les trois romans correspondent bien aux critères de Jacques Dubois sur le roman d'énigmes. Néanmoins, la confusion des rôles et la structure des intrigues permet d'élargir la lecture générique.

Le roman policier se décline également comme roman d'investigation. Dans ce sous-genre, le crime et l'enquête démarrent en même temps. Nous avons établi précédemment que le crime était antérieur à l'enquête. Pourtant il est possible de considérer que *La dame dans l'auto* est construit selon ce schéma. Si l'agression, l'usurpation d'identité, et le meurtre de Kaub ont bien eu lieu avant que ne démarre le récit, en revanche, la machination se poursuit en même temps que l'enquête. Caravaille poursuit hors champ, en parallèle de l'enquête, son plan. Il est une présence fantôme aux côtés de Dany tout au long de son voyage vers la vérité : « Vous avez repris la Thunderbird, et moi, je vous suivais dans la DS. » (p. 292) Il a été, pendant tout le début de l'enquête, observateur, en aveugle du lecteur. Puis il est devenu un acteur invisible, en plaçant dans le coffre le cadavre de Kaub. Il y a donc bien un déroulement parallèle entre le crime et l'enquête. Dans le roman d'investigation, la vision du lecteur est liée à celle de l'enquêteur, qui se trouve engagé dans une lutte et une quête. Ici, la particularité du roman de Japrisot est d'engager une lutte aveugle. La narratrice semble bien plus en lutte contre elle-même et sa folie que contre un ennemi extérieur. Et pourtant, tel est bien le cas puisque Caravaille avait, en élaborant son plan diabolique, l'intention de lui nuire, et surtout l'idée de la tuer, une première fois, hors champ, lorsqu'il ne lui a finalement, que cassé la main, et une seconde fois, à la fin de l'enquête de Dany, dans la maison de Kaub. Dans son carré des rôles, Jacques Dubois précisait que coupable et victime se situaient sur l'axe de la lutte, tandis que l'enquêteur et suspect se situaient eux, sur l'axe de la quête. En cumulant le rôle de victime et celui d'enquêteur, Dany est donc engagée à double titre sur l'axe de la lutte, en tant que victime et en tant qu'enquêteur.

Enfin, le cumul des rôles dans ce roman et dans *Un long dimanche de fiançailles* conduit à les envisager comme participant à un autre sous-genre : le roman noir. Nous sommes loin ici du roman noir traditionnel, et pourtant, à certains égards, les caractéristiques de ce type de roman policier peuvent s'appliquer à ces deux romans. En effet, dans le roman noir, le lecteur épouse le point du vue du criminel. C'est bien le propre de la narration de *Piège pour Cendrillon* de suivre le criminel. C'est d'ailleurs ce qu'invite à penser dès le départ la conjugaison du verbe assassiner, à la première personne du singulier, tout au long des titres des chapitres. Le premier est conjugué au futur antérieur : « J'aurai assassiné ». Maria Teresa Pisa Cañete observe : « Comme dans les titres de tous les chapitres, les valeurs temporelles et modales de chaque temps verbal ont un rapport de signification avec les événements des chapitres. Dans ce cas, le futur antérieur marque l'accompli dans le futur. Le titre prédit l'avenir : un fait aura lieu dans l'avenir. C'est le crime[27] . » Aussi s'attend-on au récit de la préparation du meurtre. De même, *La dame dans l'auto* repose sur la découverte de la narratrice comme criminelle vraisemblable. Néanmoins, le processus criminel dans ces deux romans n'est pas en cours. La narration ne rapporte pas les crimes commis, mais bien l'investigation du criminel sur son propre acte. Ce dernier point est un élément du roman noir : l'auteur du crime – commis généralement dans la confusion de l'esprit – investigue, nous dit Jacques Dubois, sur son propre acte et sur sa propre identité. De l'enquête criminelle à la quête d'identité, tel est bien le fil directeur des romans de Japrisot.

Ainsi, le jeu formel auquel se livre Japrisot rend-il la structure générique de ses romans assez complexe pour qu'ils échappent à une unique classification.

Cela d'autant plus que des éléments résolument extérieurs au roman policier y sont intégrés. Le premier chapitre de *Piège pour Cendrillon* se joue des codes du roman policier en introduisant le roman qui va suivre sous la forme d'un conte. L'incipit du roman déroute le lecteur en proposant pour l'ouverture d'un roman l'ouverture traditionnelle du conte : « Il était une fois, il y a bien longtemps, trois petites filles, la première Mi, la seconde Do, la troisième La. » (*P.C,* p. 9) Le narrateur du conte redouble les formules d'ouverture, comme pour bien montrer qu'il s'inscrit dans un régime narratif autre que celui attendu par son lecteur. La rupture est d'autant plus grande que le roman policier fait partie de ces fictions qui cherchent le réalisme, qui cherchent à s'inscrire dans le quotidien et dans un temps par conséquent historique, alors que le conte s'inscrit dans un hors temps quasi mythique. C'est la même stratégie qui est mise en place pour l'ouverture d'*Un long dimanche de fiançailles*. La formule générique du conte introduit le récit de la marche des condamnés : « Il

27 Maria Teresa Pisa Cañete, *Op. Cit,* p. 262

était un fois cinq soldats français qui faisaient la guerre, parce ce que les choses sont ainsi. » (*L.D.F,* p. 13) Si cette accroche situe le récit dans la fiction, la narration se charge vite de ramener le roman dans un temps historique précis en datant précisément l'histoire racontée. Le merveilleux attendu après la formule d'introduction n'a pas sa place : la boue, les fusils, la mort le remplacent dès les premières lignes. Du conte, le roman glisse alors très vite dans ce qui aurait pu être un roman historique. Mais encore une fois, ce modèle est restreint au contexte du crime. L'histoire de l'enquête fait venir le roman dans le cercle du policier. « Il était une fois » est le seul élément de conte dans l'ensemble du roman, là où au contraire, *Piège pour Cendrillon* les multiplie, au-delà du chapitre préliminaire[28], ne serait-ce que par la présence, dans le titre, d'un célèbre personnage de conte. Ce mélange des genres participe à la déconstruction à laquelle se livre Japrisot.

2) La structure des enquêtes : l'art de la narration

Thomas Narcejac considérant le roman policier comme « une machine à lire[29] » et Jacques Dubois comme une « machinerie ingénieuse [30]», il est temps de s'intéresser au fonctionnement des intrigues. L'histoire du roman se partage en deux volets : d'une part l'histoire du crime, d'autre part, l'histoire de l'enquête. Le modèle du roman policier propose pour le récit un trajet rectiligne allant d'une question, à sa réponse ; de la question du crime à sa résolution, apportée par l'enquête. Entre ces deux pôles se situe pour le lecteur un espace d'attente et de tension dans lequel l'auteur exerce son art de la narration.

Piège pour Cendrillon présente une complexe machinerie due à la multiplication des identités de la narratrice. Le titre est le premier maillon de la chaîne de la « tension narrative[31] ». Raphaël Baroni a dégagé deux aspects de la tension narrative : la curiosité d'une part, et de l'autre, le suspense. Il y a un « effet de suspense quand, face à une situation narrative incertaine dont on désire impatiemment connaître l'issue […], il y a retardement stratégique de la réponse par une forme quelconque de réticence textuelle[32] ». Par nature, le titre crée un effet de suspense, puisque, alors que le récit n'a pas encore commencé, le lecteur se pose la question de ce qui va se passer :

28 Nous reviendrons ultérieurement sur l'importance et le rôle des éléments de conte dans ce roman ainsi que dans *La dame dans l'auto*.
29 Thomas Narcejac, *Une machine à lire : le roman policier*, Denoël-Gontier, Paris, 1975
30 Jacques Dubois, *Op. Cit.*, p. 8
31 Raphaël Baroni, *La tension narrative*, Seuil, coll. Poétique, Paris, 2007
32 Raphaël Baroni, Conférence du CRAL : La narratologie aujourd'hui – 6 janvier 2004
En ligne : www.vox-poetica.org/t/lna/baronilna.html

comment Cendrillon va-t-elle être piégée ? Quelle sera la nature de ce piège ? La tension du suspense invite le lecteur à s'interroger, avant même d'avoir commencé le récit, sur son contenu. Cet effet se poursuit par le titre du chapitre qui met en valeur un assassinat à venir. Le temps de la conjugaison ajoute au suspense, le futur étant le temps des questions engendrées par cet effet narratif. Le chapitre préliminaire, pastiche de conte, joue du même effet en déroutant le lecteur de ses attentes. Dès l'abord donc, ce roman place son ressort dramatique dans l'effet de suspense.

Toute l'intrigue repose sur cette seule question introduite dans le premier chapitre de l'enquête : la narratrice va-t-elle retrouver ses souvenirs, et ainsi, son identité ? Amnésique, rien ne semble pouvoir lui ramener ses souvenirs. Les photographies, qui, d'ordinaire, dans le roman policier, servent d'indice, ne sont ici d'aucune utilité pour la narratrice dans sa quête d'elle-même : « Les images étaient glacées, délicieuses et terribles à voir. Je n'essayais même pas de me rappeler ce visage aux yeux clairs, ni les paysages successifs qu'on me montrait. Dès la première photo, je savais que ce serait peine perdue. » (p. 29) Les défaillances de la mémoire constituent, comme le remarque Shoshna Felman, les « péripéties de l'intrigue[33] ». Elle dégage quatre séquences qui constituent autant de péripéties. La première séquence regroupe les chapitres 2 et 3, autour de l'identité de la narratrice Mi.

Et c'est à l'occasion de sa fugue qu'un événement perturbateur survient, introduit par une phrase créatrice d'un effet de curiosité[34] : « Ce fut grâce à ma fatigue, probablement, que la chose arriva. » (p. 83) L'indéfini « chose » ajoute à la rétention d'information. Afin de maintenir la tension, la narration rapporte les événements dans l'ordre chronologique, retardant ainsi la réponse au « que s'est-il passé ? ». Raphaël Baroni souligne cette spécificité littéraire qui fait que le respect de la chronologie correspond à « la mise en intrigue du récit productrice de tension dans l'acte de réception[35] ». Alors que dans la narration conversationnelle, l'antichronologie est la gageure d'une efficacité maximale – il importe, dans le discours quotidien, de savoir bien plus ce qui est arrivé, que comment cela est arrivé –, au contraire, dans la narration romanesque, c'est la chronologie qui assure l'efficacité du récit, en maintenant la tension, et donc en créant un effet de suspense. La « chose », qui résonne comme un coup de théâtre, c'est la signature en bas de la fiche d'hôtel : « J'avais écrit sur ce papier jaune : *" Loï Domenica Lella Marie, née le 4 juillet 1939 à Nice (Alpes-Maritimes), française, employée de banque. "* » (p. 85) Cet élément ébranle sa croyance en

33 Shoshana Felman, « De Sophocle à Japrisot, ou pourquoi le policier ? », in *Littérature*, n° 49, 1983. Le roman policier. p. 26
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1983_num_49_1_2183

34 « Il y a création d'un " effet de curiosité " quand on constate que la représentation de l'action est incomplète par rapport à ce qui est nécessaire au lecteur pour que sa compréhension soit optimale. » Définition de R. Baroni, *Op.cit.*

35 Raphaël Baroni, Conférence

son identité.

La narratrice se livre alors, dans une profonde introspection, comme le note Shoshana Felman, à un raisonnement analytique et interprétatif. Mi se fait tout entière détective, dans la plus grande tradition du roman d'énigmes. La première étape est de justifier qu'elle ait pu remplir cette fiche. Or, ni le récit précédent de Jeanne, ni les articles de journaux relatant l'incendie, ne lui fournissaient toutes ces informations. Pourtant, la narratrice ne peut se résoudre à croire à cette identité qui s'est comme imposée à elle. Elle s'objecte que Jeanne se serait rendue compte de son erreur. Une première conclusion s'impose alors : « *Je n'étais pas moi !* » (p. 87). Cela a en outre comme avantage d'expliquer le fait qu'elle ne parvienne pas à retrouver ses souvenirs. Se pose un autre problème dans ce raisonnement. Jeanne l'a identifiée comme étant Mi, et elle la connaissait trop pour se méprendre. Apparaît donc une deuxième hypothèse : Jeanne sait que Mi est en fait Do. L'enquêtrice place la survivante dans le rôle de témoin. Si Jeanne l'a maintenue, telle un « dragon » (p. 76) – c'est le surnom que lui donne François –, hors du monde, c'est parce qu' « il restait un témoin de son mensonge : la vivante » (p. 88), seule héritière de la riche Raffermi. Le raisonnement permet donc de découvrir également le mobile du mensonge. Mais, il demeure une « faille » (p. 88) : l'amnésie, que personne ne pouvait prévoir. Cela n'a de sens que si « le témoin [a] autant de raisons qu'elle de se taire » (p. 89). La narratrice-enquêtrice confronte cette hypothèse au témoignage dont elle dispose – celui de François – ainsi qu'aux éléments rapportés par les journalistes, qui attestent que les experts n'ont pas trouvé de cause criminelle à l'incendie. C'est donc à cette conclusion que l'enquête aboutit : « un assassinat » (p. 89). Elle pousse alors le raisonnement jusqu'au bout : « C'était avant l'incendie que la vivante avait voulu prendre la place de la morte ! Mi n'ayant aucun intérêt à cette substitution, la vivante était Do. J'étais la vivante. J'étais Do. » (p. 89) Le passage de la troisième personne à la première personne marque la reconnaissance à la fois de son identité, et de sa culpabilité. Pendant tout ce raisonnement, le personnage-narrateur a laissé place à la narratrice-enquêtrice. Elle s'est comme absentée à elle-même : « Je me retrouvai, je ne savais comment ni depuis quand, à genou sous le lavabo d'hôtel, étudiant les conduits, tachant mes gants de poussière. » (p. 89-90) Les conduits d'eau représentent l'errance dans le labyrinthe de l'enquête. La découverte de sa nouvelle identité et de son rôle de coupable marque la fin de la première péripétie, et la fin du chapitre, qui relance le suspense par l'intervention de Jeanne : « Bonsoir, Do. » (p. 95) Le changement de chapitre retarde la suite du déroulement de cette nouvelle rencontre.

La deuxième péripétie repose sur la confirmation, par Jeanne, de l'identité de la narratrice comme étant Do, et sur l'introduction du complot d'assassinat. Le récit principal se poursuit en

parallèle de l'explication du plan d'assassinat et de l'usurpation d'identité. Dans le récit de l'enquête, Do s'entraîne à être Mi. Dans le récit du crime, Jeanne raconte que, le jour prévu, tout s'est passé tel qu'elle l'avait espéré. Un seul détail n'était pas conforme au plan initial : il n'était pas prévu que Do essaie de tirer Mi hors de sa chambre. D'autres petits détails ne coïncident pas avec ce qu'elles avaient décidé : l'incendie n'était pas déclenché à deux heures du matin, et c'est, d'après les témoins, Do qui conduisait la voiture, alors que c'est Mi qui devait raccompagner Do. En outre, la vivante n'a pas attendu que les voisins arrivent pour enflammer sa chemise de nuit, et s'est retrouvée le corps entièrement brûlé, et non seulement le visage et les mains. Elles retrouvent aussi dans la maison une clé anglaise, qui n'aurait pas dû se trouver là. Jeanne met ces inexactitudes au compte de contre-temps, ou d'une certaine panique. Mais pour le lecteur, cela sonne comme des indices narratifs du dysfonctionnement du plan. Dans la narration de la préparation du crime, un autre élément est inséré : « Micky me dit qu'elle avait rencontré un drôle de garçon . Un drôle de garçons avec de drôles d'idées. » (p. 147) La mention de ce garçon crée un effet de curiosité : qui est ce garçon ? Que lui a-t-il dit ? En même temps qu'un effet de suspense. Car, potentiellement, aucun détail n'est anodin, tout est un indice en puissance. La présence annoncée du garçon demeure résolument absente : va-t-il modifier le cours de l'intrigue ? Comment ? Madame Yvette, qui accueille Jeanne et Do à Cap Cadet, dans la maison de l'incendie, leur dit qu'un garçon vient demander Mi régulièrement. Le chapitre se termine encore par un effet de suspense marqué :

> Je m'adossai contre un mur, au coin du garage, et en pris une [cigarette] que je portai à ma bouche.
> Quelqu'un, près de moi, me tendit du feu. (p. 172)

Le changement de chapitre marque alors le début d'une nouvelle péripétie.

La troisième péripétie joue sur la double identité de la narratrice. Alors qu'elle se croit être Do, elle est officiellement, Mi. Le témoignage de Serge apporte un nouveau retournement de situation. Pour Serge – c'est ainsi qu'il se présente, au chapitre suivant, à la narratrice – la survivante est Mi : « Quand je vous au vue avec la grande blonde, j'ai compris que l'autre ne s'en était pas tirée, que vous étiez Micky. » (p. 196) Mi aurait donc repris à son compte, une fois mise au courant, le plan de Jeanne et Do. Ce témoin se transforme en « maître-chanteur » (p. 200) : il accepte de taire les informations qu'il détient contre de l'argent. Un autre personnage est persuadé que la narratrice n'est pas Do : Gabriel, l'ancien amant de Do, est persuadé que Mi a tué Do, et il promet d'apporter des preuves. Le rôle d'enquêteur est donc doublé par ce personnage qui mène sa propre enquête, non dans le but d'établir la vérité, mais de se venger : « une clause, dans ce contrat, lui permettrait de faire son enquête. […] Si sa compagnie découvrait cette indélicatesse [il a continué à payer l'assurance-vie de Do], il ne retrouverait jamais une place nulle part, dans son métier. Mais avant, il

aurait vengé sa maîtresse. » (p. 204) Il avance pour l'assassinat un mobile : c'est Do qui, finalement, héritait de la fortune de marraine Midola. Gabriel a mené une enquête minutieuse pour prouver la culpabilité de Mi :

> Vous savez à quoi j'ai passé mon temps durant ces trois derniers mois ? A étudier les dossiers de l'incendie depuis la fondation de ma compagnie. L'inclinaison de la maison, la direction du vent, ce soir-là, la force de l'explosion, les endroits e la salle de bain où le feu s'est développé, tout indique que cette saloperie ne serait pas entrée dans la chambre de Domenica. L'incendie aurait détruit un côté de la maison, il ne serait pas revenu à la renverse. Il vous a fallu le rallumer à partir du garage, sous sa chambre ! (p. 207)

Ce sont donc des indices matériels qui ont conduit l'enquêteur amateur à la découverte de ce qui lui apparaît comme la vérité. Dès lors, toutes les inexactitudes dans l'exécution du plan s'expliquent : ce n'est pas Do qui l'a mis en œuvre, et Mi n'en connaissait pas toutes les subtilités.

A partir de toutes ces accusations, de tous ces témoignages contradictoires quant à son identité, la narratrice ne sait plus qui croire, à qui faire confiance. C'est la quatrième péripétie de l'intrigue. Perdue dans un labyrinthe identitaire dont elle ne peut pas raisonnablement sortir, elle est déchirée entre ses deux noms. Afin de protéger Jeanne, elle tue Serge et se dénonce à la police, venue l'arrêter pour le meurtre de Do.

Le dénouement rapporté dans la postface interrompt l'errance identitaire de la narratrice, en rapportant, dans le style neutre d'un article de journal, que « la détenue retrouva ses souvenirs » (p. 219). Aucun nom n'est donné. C'est donc au lecteur de se faire à son tour enquêteur. Mais, selon Shoshana Felman, le recouvrement de la mémoire présente quatre lectures différentes possibles, qui sont autant de péripéties du dénouement. La première lecture amène à trouver le nom de la détenue par une déduction littérale des faits rapportés. Puisque la détenue est condamnée « pour complicité dans l'assassinat commis par Jeanne Murneau sur la personne de Domenica Loï » (p. 219), c'est qu'elle est Mi. On peut parvenir au même nom en suivant un autre raisonnement, basé sur les indices textuels semés dans le texte. La détenue est capable de donner le nom du parfum que porte le gendarme qui l'accompagne après le verdict : « *Elle devina qu'il avait été en fonction en Algérie. Elle put dire quelle eau de Cologne pour homme il utilisait. Elle avait connu un garçon, autrefois, qui s'en inondait la tête. Une nuit d'été, dans une voiture, il lui avait dit la marque, quelque chose d'attendrissant et de soldatesque, presque aussi infect que l'odeur* : Piège pour Cendrillon. » (p. 210) Au cours de sa narration, la narratrice a pris soin de souligner qu'elle ne savait pas le nom de cet entêtant parfum : « Il avait peut-être dit la marque de cette eau de Cologne à Micky. Mais à moi, dans le garage, il ne l'avait pas dite – ça n'avait pas de nom. » (p. 200) On peut donc déduire que c'est bien Mi qui a reconnu le nom du parfum.

Pourtant, deux autres lectures viennent, selon la critique, faire concurrence à ces lectures. Tout

d'abord, le lecteur est en droit de se demander si le recouvrement de la mémoire n'est pas une autre comédie, puisqu'à la fin du récit à la première personne, la narratrice ignore son propre nom, son passé lui demeurant résolument étranger. L'amour né entre Jeanne et la narratrice les conduit chacune à vouloir protéger l'autre. Cette confession de la mémoire n'est donc pas totalement fiable. En outre, un second aspect permet de pousser plus loin la suspicion. Le nom du parfum « sent trop le roman[36] ». Le roman se ferme sur lui-même grâce à ce nom de parfum, qui met en abyme la fiction par le titre. Dès lors, ce qui peut passer pour un indice de l'identité de la narratrice peut aussi être un nom fictif inventé par la narratrice pour titrer ironiquement son récit. Rappelons en effet que dans le chapitre préliminaire, il est dit que « c'est Do qui invente ce conte » (p. 11), et qui « se prend pour Cendrillon » (p. 12). Si le chapitre final est une autre sorte de conte, alors la détenue est Do. Telles sont les deux autres péripéties du dénouement mises en avant par Shoshana Felman.

Mais, outre le fait que, si l'on insère du soupçon dans chaque indice textuel, plus rien n'est certain, et les éléments apparaissant vrais deviennent faux, tout comme ceux qui semblaient des mensonges deviennent la vérité du roman, il semble que la critique ait oublié une partie du récit qui, ajoutée aux deux lectures rationnelles précédemment exposées, amènent à la conclusion que la détenue est Mi. Do/Mi et Jeanne se rendent au cabinet du docteur Chaveres. Pour lui, « cette petite était malade *avant* l'accident » (p. 162), elle « présentait certains caractères de nature hystérique » (p. 163). L'hystérie se manifeste par des colères violentes, ou un apitoiement sur soi. Ces symptômes correspondent à ce que Jeanne a dit de Mi : elle était violente, au point de frapper sa gouvernante aussi bien que Do. La survivante, bien qu'elle ne se reconnaisse pas dans le portrait que Jeanne a dressé de cette « princesse » (p. 133), a également manifesté des signes de violence. D'abord, comme le rappelle le docteur, lors de « la crise » (p. 26) : « Je levai un énorme poing de plâtre. » (p. 25) Si l'interprétation du chirurgien est la bonne, cette colère serait la première manifestation physique d'une Mi enfermée en elle-même. La survivante s'est montrée également violente envers Jeanne : « Ma main droite partit avant que j'eusse entendu. Je frappai Jeanne au coin de la bouche. »(p. 60) Ces événements sont des signes possibles de la manifestation d'une identité. Dans la sémiotique de Pierce, le signe est une chose qui représente autre chose. La violence physique représente ici Mi. Le signe joue sur une dialectique de présence / absence : quelque chose est là – les coups –, qui me renseigne sur quelque chose d'absent – l'identité de la narratrice comme étant Mi. Mais, ce dont le signe est une représentation, il faut l'élucider. Ces crises ne deviennent des signes qu'*a posteriori*, une fois interprétés et relus à la lumière des commentaires du docteur, qui lui, les pose comme signes possibles. Les éléments psychologiques sont donc autant d'indices que le texte avait distillé au fur et à mesure du récit.

36 S. Felman, *Op. Cit,* p. 31

Bien plus, selon le chirurgien, « certaines amnésies ou aphasies sont parmi les *stigmates* de l'hystérie » (p. 163). L'amnésie pourrait être une trace de l'hystérie de Mi. Dès lors le vide de la mémoire serait, paradoxalement, la marque laissée, dans la survivante anonyme, par la Mi d'avant l'incendie. C'est par l'amnésie que l'être profond de Mi subsiste et se manifeste : « Elle refuse de se rappeler quelque chose ou quelqu'un. » (p. 163). C'est, selon le docteur, Do que Mi a rayé de ses souvenirs. La crise psychique joue donc le rôle d'indice dans la recherche de l'identité de la narratrice. Mais Jeanne refuse la théorie du docteur, qui remet en cause la reconnaissance de la narratrice comme étant Do. Car Do n'était « ni peste ni exaltée comme [Mi] l'était » (p. 165). Le corps, comme le note Jacques Dubois, est aussi un indice. Il est la trace d'un passé, et donc d'un aveu. Associés aux autres éléments qui amènent à conclure que la narratrice est Mi, ces signes indiciels permettent au lecteur de se sortir de l'apparent piège que la narration lui tendait en ne révélant pas clairement l'identité de la détenue.

Le récit d'*Un long dimanche de fiançailles* est structuré autour d'une question qui crée une tension narrative attisant la curiosité du lecteur, miroir de celle de la narratrice : que s'est-il passé entre le samedi et le lundi de ce janvier fatal ? C'est à partir de cette question que se déroule le fil de l'enquête menée par Mathilde. Les deux pôles temporels constituent d'ailleurs les bornes initiale et finale du roman, comme l'indiquent les titres du premier et dernier chapitre, respectivement « Samedi soir » et « Lundi matin ». L'enquête de la narratrice ne se base que sur des témoignages. C'est donc par l'enchâssement des récits que la vérité va pouvoir être mise à nue. Mathilde est une enquêtrice à la fois impliquée dans l'histoire de son enquête, puisqu'elle se lance sur les traces de la disparition de son fiancé, tout en y étant résolument étrangère. Malgré son implication émotionnelle, elle mène une enquête rationnelle et raisonnable. Le roman est constitué de la retranscription par l'enquêtrice, de tous ses entretiens. Les carnets de Mathilde sont sa mémoire : « Elle écrit à l'encre noire ce que lui a raconté Daniel Esperanza. Elle a une bonne mémoire. Elle s'efforce de retrouver les phrases qu'il a prononcées. » (p. 80) Le roman reproduit les trésors du coffret en acajou dans lequel elle conserve tous les documents récoltés, toutes les retranscriptions d'entretiens. Aussi, Mathilde, en tant que détective, combine-t-elle le pôle récepteur de l'énonciation et le pôle émetteur. Reconstituant peu à peu le crime, elle en constitue la trame, qui correspond à la trame du roman.

Le premier témoignage est celui d'un lieutenant. C'est celui-ci qui lance l'enquête. En révélant le crime commis par les autorités de l'armée, Esperanza mandate Mathilde pour enquêter. Il lui apporte un espoir, en lui rapportant les paroles d'un caporal qui a été un témoin direct de ce qui s'est passé

une fois les prisonniers passés dans la terre de personne. Alors qu'Esperanza lui avait demandé s'il était certain que les cinq condamnés étaient morts, Chardolot lui avait répondu : « Je miserais bien deux louis avec toi sur le Bleuet, si je les avais. » (p. 67). Il est donc possible que le fiancé de Mathilde soit sorti vivant de ces jours d'horreur. La quête dans laquelle se lance la narratrice est créatrice d'un suspense : va-t-elle le retrouver vivant ?

Le témoin accompagne son histoire de preuves. Il donne à Mathilde une photo du groupe des condamnés. La photographie est l'attestation présente d'une absence. Elle vient illustrer le récit du lieutenant. Déjà les mots avaient été créateurs d'images : « Mathilde reprend la photo et n'a aucune peine à identifier l'Eskimo, Six-Sous, Cet Homme, et Droit Commun. Ils sont comme elle les imaginait quand Esperanza lui parlait d'eux, à cela près qu'ils sont tous les quatre moustachus et, la fatigue aidant, paraissent plus vieux que leur âge. » (p. 72) C'est une des seules images mentionnées dans le roman. Sa description est succincte : « Il y a sept hommes en tout sur l'image : cinq assis, la tête nue et les bras dans le dos, un debout sous un casque, l'air plutôt fier de lui, et un dernier en profil perdu, à l'avant-plan, qui fume sa pipe. » (p. 71) C'est que l'atmosphère mise en place par le récit initial et celui d'Esperanza, par les portraits des condamnés, suffisent à imaginer ce que représente la photo. Les mots prennent la place des images : « Elle est attentive à la voix du pauvre homme, restée dans ses oreilles, mais plus encore à ce qu'elle voyait au fur et à mesure de son récit, aussi net que si elle avait vécu ces choses elle-même, et maintenant tout est inscrit dans son souvenir comme sur une pellicule de cinéma. » (p. 80-81) Paradoxalement, Mathilde, absente des événements, aura la mémoire de ce que Manech, pourtant présent, a oublié. La multitude des témoignages recueillis par l'enquêtrice se substituent à la défaillance de mémoire du témoin principal également victime.

Une enquête qui repose sur le témoignage pose la question du mensonge et de la vérité. Le premier témoin prend soin d'inscrire ses paroles dans le vrai : « Je ne vous dirai que la vérité, mademoiselle, même si vous la trouvez décevante. Mentir pour encourager vos espoirs serait une ignominie. » (p. 67) Il se positionne donc comme un témoin digne de foi. Il prouve une partie de ses dires en fournissant à Mathilde la copie de la dernière lettre de chacun des condamnés, ainsi que la lettre capitaine Favourier qui commandait les bataillons dans Bingo, lettre dans laquelle il informe Esperanza de l'évolution de la situation depuis que les condamnés ont été laissés.

Pourtant, son témoignage est remis en cause par l'avocat Pierre-Marie Rouvière, qui qualifie le témoignage d'Esperanza de « grotesque » (p. 129), et le sergent lui-même de « mythomane » (p. 129). Pourtant, Mathilde a déjà vérifié une partie des informations auprès d'un garçon du pays, Aristide Pommier, qui lui confirme que Manech a bien été jugé et condamné à mort pour mutilation

volontaire. Il en a été un témoin direct puisqu'il l'a gardé juste avant son procès. Ce fait là ayant été prouvé, l'avocat ne peut le remettre en cause, et accepte de faire son possible pour mettre la lumière sur cette affaire : « il a promis d'enquêter se son mieux pour éclaircir cette histoire extravagante » (p. 130). Rouvière double donc la figure de l'enquêteur. La première partie de son enquête l'amène à confirmer la plupart des éléments du récit d'Esperanza. Le détail de chaque point est introduit, en anaphore, par « il est exact que » (p. 132-133). Néanmoins, cela n'a pas convaincu l'avocat de l'exactitude de l'histoire d'Esperanza : « Encore que certains des dires d'Esperanza soient confirmés par les documents ou les témoignages qu'ils ont recueillis, ils restent tous les deux convaincus que son histoire est mensongère, que les choses, à Bingo Crépuscule, n'ont pu être telles que les ce vieux gaga les a décrites à Mathilde. » (p. 131) Le témoin qu'a retrouvé de son côté Rouvière lui a apporté une preuve « qui lui semble lever tous les doutes et clore l'affaire » (p. 134) : l'ami Officier a, pour sa part, retrouver le défenseur de Manech et des quatre autres, qui lui a appris que, s'ils avaient bien été condamnés à mort, le président les avait, par la suite, graciés, leur peine ayant été commuée en travaux forcés. L'avocat a été témoin de cette preuve : « Je l'[la grâce] ai vue ! » (p. 135) Mais à son tour, Mathilde n'est pas convaincue, persuadée que l'ami Officier « n'a découvert que des vérités qui l'arrangent » (p. 138).

Elle poursuit donc son enquête, et passe une annonce dans les journaux afin de rechercher de nouveaux témoignages, après avoir pris contact avec les proches des autres condamnés. De ces derniers, elle a appris qu'une autre femme était à la recherche des cinq hommes. Il s'agit, découvrira Mathilde, de Tina, l'amante de Droit Commun, qui était persuadée qu'un, au moins, avait survécu. Ce qu'elle avait découvert demeure une question ouverte qui restera longtemps sans réponse, attisant la curiosité du lecteur. En outre, Mathilde apprend, de l'ami de l'Eskimo, que ce dernier avait rompu avec son amante, Véronique, pour des raisons que lui-même ignore, et que, dans le même temps, il s'était brouillé avec son ami Bastoche. Ces éléments attisent la curiosité du lecteur. A la suite de son annonce, Mathilde reçoit quelques lettres, dont l'une d'un détective privé, Germain Pire, qui avait eu comme cliente la veuve de l'une des personnes qu'elle recherche, Benjamin Gordes. Une mère d'un soldat, dont le fils est mort, lui rapporte que son fils leur avait parlé de la tragédie de Bingo, sans qu'elle ni son mari ne le croient. Enfin, un ancien soldat lui apprend que Bastoche est Benjamin Gordes.

Elodie Gordes apporte son témoignage à Mathilde, et apporte ainsi une réponse aux questions de l'enquêtrice : c'est à cause d'elle que Bastoche et son mari ont cessé de se fréquenter. Elle répond en outre à d'autres questions directement en lien avec l'enquête. La narratrice avait appris, d'Esperanza, que Bastoche et l'Eskimo, dit aussi Biscotte, avaient échangé leurs chaussures avant

que le second ne passe dans le *no man's land*, car celui-ci portait des bottes allemandes. Elodie confirme que l'échange est tout à fait vraisemblable. Cela est confirmé par Germain Pire : Gordes avait, d'après les témoins qu'il a lui-même contacté pour son enquête, des bottes allemandes aux pieds. Le détective, engagé par Mathilde afin de retrouver Célestin Poux et Tina Lombardi, est le double professionnel de l'enquêtrice amateur. Cette recherche spécifique de témoin constitue une tension narrative. La quête crée un suspense. Pour sa part, l'avocat a retrouvé le cimetière dans lequel les condamnés sont enterrés. Cette découverte marque la fin de la première séquence narrative, car les tombes servent de preuve : elles sont le signe extérieur de la mort, la présence visible des morts invisibles.

Néanmoins, Mathilde n'abandonne pas ses recherches. Après avoir passé une troisième annonce dans les journaux, elle reçoit une lettre lui apprenant que Célestin Poux est mort. Or, celui-ci arrive chez elle. C'est un témoin important. Il lui confirme la mort des cinq hommes, bien qu'il n'ait pas été le témoin direct de chacune de leur mort. Il confirme également l'échange de bottes entre les deux amis, réconciliés au bord de la mort, et il dit avoir donné un gant rouge à Manech. Ensemble, ils se rendent sur la tranchée de Bingo. Dans un restaurant, une Autrichienne vient la voir : son frère, fait prisonnier par les Français, a vu les cinq condamnés. La jeune femme qui a découvert les corps des condamnés au sortir de la guerre ne se souvient pas avoir vu un gant rouge à la main d'un des corps. De là, soit elle n'a pas vu les choses d'aussi près qu'elle le dit, soit aucun des corps ne portait effectivement de gant rouge, laissant à Mathilde l'espoir de penser que Manech ne faisait pas partie des victimes.

Tina Lombardi a pour sa part mené une enquête assez parallèle à celle de Mathilde, mais dans un but tout autre : venger son Ange. Ce point de l'histoire a constitué un élément de suspense puisque dès le départ, le projet de vengeance est exposé, dans une lettre, par la marraine de Tina. Dans une lettre remise à Mathilde après son exécution, la condamnée lui rapporte les principaux éléments de sa propre quête. Elle sait qu'un des condamnés a été vu, le lundi, à l'ambulance, accompagné d'un compagnon plus jeune. Elle sait aussi que Gordes soutenait un soldat au gant rouge. A partir de ces informations, Mathilde entrevoit la sortie de son propre labyrinthe. Jean Desrochelles, qui accompagnait, à la guerre, Benjamin Gordes, est toujours vivant. Germain Pire confirme quant à lui que le cadavre de Gordes ne portait pas de bottes allemandes. C'est donc que quelqu'un d'autre les portait. Célestin Poux avait établi, à la lecture des lettres des condamnés, que celles de Droit Commun et Cet Homme étaient codées. Mathilde doit donc s'en faire l'interprète. Si Tina lui livre leur code, l'enquêtrice finit par décoder la lettre du paysan de la Dordogne. Elle espère alors trouver, près de Bernay, un certain Benjamin Gordes. Il est le seul dont la famille a disparu

tout à coup, le seul aussi, à donner rendez-vous à sa femme dans sa dernière lettre. Ses hypothèses sont alors confirmées par le principal témoin : Benoît Notre-Dame, désormais Benjamin Gordes.

Le gant et les bottes allemandes ont donc été les indices qui ont mené Mathilde sur la trace des deux survivants. Ces deux accessoires sont même à considérer comme le signe identificatoire de chacun. La question de suspense initial a donc trouvé une réponse univoque finale. Le trajet de l'enquête est bien plus traditionnel que dans les deux autres romans.

Quant au dernier roman, *La dame dans l'auto*, sa trame narrative met en exercice la définition même du roman policier de Jacques Dubois comme « machinerie », puisque la narratrice se retrouve elle-même prise au piège d'un complot. La question initiale posée par la narration est de savoir qui a agressé Dany. La narratrice se pose dès le départ dans le rôle de l'enquêtrice raisonnable. La première partie de son enquête est de déterminer combien de temps s'est écoulé depuis son agression, et quelle en pourrait être la raison. Elle se livre pour cela à un examen méthodique des éléments et des faits : ses mains sont toujours humides, l'agression est donc récente. Quelqu'un est bien entré dans les toilettes, puisqu'elle se souvient avoir laissé la porte ouverte, qui, lorsqu'elle revient à elle, est fermée. Son argent étant toujours dans son enveloppe, le vol n'était pas le mobile de cette agression, qui apparaît alors comme purement gratuite : « on ne voulait pas me prendre mon argent, ni rien d'autre, tout ce qu'on voulait – je suis folle, je vais devenir folle – c'est me casser la main. » (p. 18) Cela établi, elle appelle au secours.

La question de l'agresseur devient assez vite secondaire lorsque se pose la question de l'identité véritable de la narratrice, et de son statut de victime. Dès lors que les témoignages abondent dans le sens contraire de ce que la narratrice avait raconté, se pose le problème du pacte de confiance dans le narrateur. Implicitement en effet, la lecture crée un pacte de confiance entre le narrateur, tenu de dire la vérité, et le lecteur, engagé à faire confiance à celui qui lui raconte l'histoire. Or, les deux versions contradictoires d'événements survenus, à une même personne, dans un même temps, mais dans des lieux différents, ébranlent la confiance. Cela d'autant plus que dans son portrait de présentation, la narratrice déclarait : « Je mens depuis que je respire. » *(D.A,* p. 22) Se pose un dilemme pour le lecteur, qui ne sait à qui accorder sa foi : à la narratrice, qui, d'elle-même, reconnaît n'avoir aucun mal à mentir, ou à des personnages qui présentent tous une même version des faits. La reconnaissance se base sur trois indices matériels : une même voiture, un même pansement, des vêtements et une allure semblables. Au garage, Dany est soumise à un interrogatoire, passant du statut de victime à celui de suspect d'une escroquerie. De même lors du contrôle de police, elle est perçue comme un suspect – coupable – d'un crime indéterminé. La question en suspens est de savoir

si elle va réussir à prouver sa non identité avec la femme vue la veille de son passage par tous.

Continuant sa route, la narratrice poursuit son investigation. Elle se pense victime d'une machination : « Il est au point leur numéro ! » (p. 126) Philippe, que Dany a emmené avec elle, se joint à elle pour l'enquête. Il en vient à nommer un suspect :

> « On s'est payé votre tête. C'était où, votre camionneur aux violettes ?
> - Avant l'autoroute d'Auxerre.
> - Il doit faire la 6 très souvent et connaître des gens partout. Il leur a téléphoné. Ils vous ont fait jouer au Petit Poucet à l'envers. » (p. 131)

L'absurdité de cette histoire ne semble pouvoir s'expliquer que par un mauvais tour que lui aurait joué un camionneur rencontré plus tôt, qui lui a volé un bouquet de violettes. Tous les témoignages semés tout au long de sa route sont autant de petits cailloux destinés, non pas à lui faire retrouver son chemin, mais bien à la perdre dans sa propre identité et sa propre mémoire. Mais Philippe apparaît comme un personnage trouble, jouant un jeu avec toutes les femmes qu'il rencontre. D'ailleurs, il devient à son tour coupable de vol, puisqu'il abandonne Dany en haut d'une colline pour partir avec la voiture. L'enquête est donc déviée sur le fait de retrouver la voiture. Pour cela, Dany reprend son rôle d'enquêteur et téléphone au restaurant dans lequel Philippe et elle avaient mangé pour savoir à qui il avait téléphoné. C'est ainsi qu'elle se rend à Cassis, où elle retrouve la voiture. Seulement, un nouvel élément vient compliquer son enquête, puisqu'un cadavre a fait son apparition dans le coffre de la voiture. Cette découverte, qui clôt une partie, relance à la fois la curiosité du lecteur et recrée une tension de suspense supplémentaire. La découverte du meurtrier devient le nouvel objet de l'enquête.

Dès le début de la partie suivante, Dany fait part de ses conclusions : « Dieu comme j'ai cherché pour ne trouver que moi. » (p. 157) Le récit rétrospectif qui suit reprend le déroulé de son enquête. Si elle a retrouvé la voiture, Philippe a aussi retrouvé Dany, et lui donne rendez-vous. Leur nouvelle rencontre permet à l'enquêtrice de l'exclure de la liste des suspects pour le meurtre : « Je crois que j'ai compris tout de suite en voyant son visage tiré, qu'il n'avait jamais tué personne, que cette histoire le stupéfiait autant que moi. » (p. 170) C'est Dany elle-même qui très vite se retrouve l'unique suspect. L'examen du cadavre livre à Philippe un indice qu'il interprète comme une preuve de sa culpabilité. Le mort a sur lui un message signé de Dany, message portant son numéro de téléphone, et émis à l'heure où elle prétendait être chez son patron. La narratrice ne peut pourtant se résigner à croire à ce que les faits lui imposent. Le message, qui donne un lieu de rendez-vous – Villeneuve –, lui permet de localiser le domicile de la victime, identifiée d'une part par les initiales de la crosse du fusil, et d'autre part par l'en-tête du message téléphoné, remis à Maurice Kaub, à l'aéroport. Dans une rêverie, elle continue à percevoir toute son histoire comme une « machination »

(p. 182) dont elle est la victime. Elle cherche à se prouver qu'elle est étrangère à tout ce dont les faits l'accusent. Pour cela, elle recherche des témoins. Elle contacte le bar-tabac dans lequel elle a rencontré le chauffeur de camion, et contacte Bernard Thorr, un ami et collègue. Le premier nie être impliqué dans quoi que ce soit, et lui donne rendez-vous pour qu'elle lui raconte son histoire. Le second, au lieu de la rassurer, devient un témoin de son dédoublement identitaire. Il a eu la preuve que c'était bien elle au téléphone. L'authentification lui a été offerte par un élément de son discours : elle a parlé de Zurich. Cela constitue, tout au long du roman, une curiosité pour le lecteur, dont il est question à de nombreuses reprises, sans que le contenu de cette référence soit expliqué. Ce nouveau témoignage n'ébranle pas sa théorie du complot, qu'elle développe dans un état second. C'est Anita qui figure en tête de la liste des suspects. Mais elle invalide seule son raisonnement. Anita ne fait pas un suspect crédible, pas plus que n'importe quel amant de Dany, Philippe, ou Michel Thorr, ni même une voisine de palier. L'agrandissement de la liste des suspects dans un ton ironique vient frapper d'invalidité l'hypothèse présentée initialement.

De la rencontre avec Sourire-Gibbs, le camionneur, naît une nouvelle collaboration dans l'enquête. Il reprend méthodiquement les faits qu'elle lui raconte. Parce que les témoignages ne peuvent servir de preuve véritable, il cherche un indice matériel. C'est le manteau prétendument oublié dans un café qui le lui apportera. Dany décrit son manteau ainsi : « Il est blanc. En tissu soyeux. C'est un manteau d'été. » La description qu'en fait la patronne du bar correspond :

> Il est blanc et doublé d'un tissu à grosses fleurs. […] Il a un petit col officier. A l'intérieur il y a la marque d'une boutique : Franck Fils, rue Passy.
> J'ai montré à Sourire-Gibbs, d'un signe de tête las, qu'en effet, ce manteau pouvait être le mien. (p. 221)

Cet objet recèle lui-même des éléments qui prouvent que ce manteau appartient à Dany : dans les poches, se trouvent un billet d'avion à son nom, « d'autres papiers, de l'argent, et puis un truc de gosse, un jouet. C'est un petit éléphant rose. » (p. 221) Cet indice avait été mis en place par le texte au tout début, puisque Dany avait raconté l'avoir mis dans sa poche pour l'offrir à la fille d'Anita. Quant aux autres pièces à conviction se trouvant dans les poches, il y a une facture de garage, établie pour la réparation de la Thunderbird, la plaque d'immatriculation identifiant la voiture. Tout comme Dany retrouve des traces de son passage antérieur sur sa route, la narration sème des indices qui serviront à l'identifier et prouver sa culpabilité.

Après s'être rendue au garage, à Avignon, d'où a été émise la facture, Dany se rend au domicile de la victime. Devant le portail, une jeune fille la reconnaît de nouveau. Elle est un témoin dans l'enquête car, voisine de Kaub, elle dit avoir entendu des coups de feu le vendredi soir, vers 22 heures. Si, jusqu'à maintenant, Dany ne s'était confrontée qu'à des indices de circonstances, dans la

maison de Kaub, elle se confronte à elle-même, en photos : « Ce n'était pas Anita Caravaille, ni personne sur qui me décharger de ma propre vie. C'était moi. […] C'est un sentiment d'une netteté monstrueuse, on sait bien qu'on est soi. » (p. 238) La photo de nue lui renvoie, comme un miroir, sa propre image, son propre corps. Elle se reconnaît dans ce double photographique, elle reconnaît l'unité et l'identité des deux femmes. La maison est pleine d'objets, traces de sa présence passée : d'autres photos d'elle, des vêtements, une boucle d'oreille, l'odeur de son parfum, des notes dont elle reconnaît sa propre écriture. Ce sont autant d'indices matériels qu'elle ne peut remettre en cause et qui lui imposent sa propre culpabilité, tout autant que sa folie. Elle contacte un dernier témoin, Anita, qui lui confirme sa folie : elle n'a pas de Thunderbird, n'habite pas à Montmorency, et ne l'a pas vue depuis leur rencontre à Noël. Toute la narration se retrouve enfermée dans le mensonge, auquel le lecteur, bien que suspicieux, a voulu croire : « Je suis née pour le mensonge. Il fallait bien qu'un jour j'en arrive à me prendre moi-même au plus abominable. » (p. 244) La narratrice confirme la théorie du mensonge mise en place par les témoignages extérieurs depuis le début de son voyage.

Mais il lui reste à récupérer l'indice premier : le manteau. « Je retrouve dans les poches de mon manteau le billet d'avion Air-France, mon petit éléphant articulé rose bonbon, cinq cent trente francs dans une enveloppe de paye, la facture du garage d'Avignon, divers papiers qui m'appartiennent. » (p. 250) Dans ses poches se trouvent l'ensemble des indices qui témoignent de sa culpabilité, mais aussi celui qui l'innocente et valide la théorie de la machination : « Et Maman-Sup me dit que je n'ai pas tué Maurice Kaub, que je ne suis pas folle, oh non, Dany, que j'ai réellement vécu ce que je croyais » (p. 250). La narration place à son tour le lecteur en position d'herméneute, en taisant l'indice qui prouve l'innocence. Ce premier dénouement laisse le soin au lecteur de déchiffrer à son tour les indices textuels mis à sa disposition tout au long du récit, et qui trouvent ici une solution. La réponse aux multiples questions apparues au cours de l'enquête – qui est l'agresseur, qui est le coupable du meurtre? – est reportée à la dernière partie du roman. La rétention d'informations est d'autant plus forte qu'un nouvel élément de suspense vient clore la partie : « Il y a soudain un souffle tout à côté de moi, une sorte de halètement éperdu. Il faut que j'atteigne... » (p. 254)

L'explication est fournie, non pas par l'enquêteur, mais par le coupable du « piège » (p. 304), qui demeure anonyme. Ce sont les indices textuels qui permettent de l'identifier comme étant Caravaille : « Elle [Anita] l'avait connu avant notre mariage. » (p. 258) Caravaille dénonce Anita comme la coupable du meurtre de Kaub, avant d'expliquer sa propre rôle dans la « machination » (p. 268). Le dernier chapitre fait un retour sur l'ensemble du récit qui a précédé. Le narrateur Caravaille explique alors la place de chaque indice dans le plan qu'il a imaginé. Ainsi, le manteau, que Caravaille a pris chez Dany, a été déposé et oublié volontairement par Anita : « Elle avait laissé

des traces de " votre " passage. » (p. 289) Les « traces » jouent bien le rôle des petits cailloux pour le Petit Poucet. Elles sont la figuration de la présence-absence de l'indice. Dans la classification de Pierce, la trace fait partie de la catégorie des index : un objet-signe qui représente un autre objet en vertu du fait qu'il est ou a été en contact avec lui. La trace entretient un rapport étroit avec son référent puisqu'elle offre une ressemblance de forme. Le manteau porte en lui la présence passée de Dany. Tout en étant, pour la narratrice, source d'errance et de confusion identitaire, ces multiples indices, destinés à la police, ont permis à Dany de se retrouver elle-même et de mettre à jour la vérité. En même temps qu'il a pris le manteau, Caravaille a envoyé le message téléphonique depuis chez Dany, et en a profité pour emporter quelques affaires appartenant à la jeune femme, qu'il a ensuite déposées dans la maison de Kaub. Quant aux photos, elles sont le produit d'un jeu sordide entre Anita et son amant, qui lui avait demandé de les prendre, à l'insu de Dany. Caravaille n'a eu qu'à décrocher les photos d'Anita et les remplacer par celles-là. Anita s'est pour sa part, fait passer pour Dany en appelant Bernard. Ainsi, chaque élément perçu au départ comme l'indice, voire la preuve de la culpabilité de Dany se révèle n'avoir été en fait que la trace de l'exécution d'un plan machiavélique qui visait justement à imputer le meurtre à celle que tout désignait.

La révélation de l'élément qui a permis à Dany de s'innocenter arrive tardivement dans la reprise de la machination : « Vous étiez belle, Dany, quand vous avez embrassé la joue de votre ami, quand la certitude vous traversait, fulgurante, de savoir tout ce qui était arrivé, uniquement parce qu'il ne pouvait y avoir, pour le même salaire, deux enveloppes à votre nom. » (p. 306) C'est donc l'examen des indices matériels qui a sorti la narratrice de sa torpeur identitaire. Le texte était porteur de cet indice dès le départ, dans la narration de Dany :

> Il me donnerait lui-même mon enveloppe, ce qui lui permettrait d'y ajouter quelque chose – mettons trois cent fracs si je le voulais bien.
> Il y avait une sorte de soulagement dans son regard, et moi aussi, évidemment, j'étais contente, mais pour lui ç'a été très bref, comme si je venais simplement de lui fournir l'occasion de régler une question embarrassante. (p. 36)

L'indice véritable de la machination était donc déjà en latence dans le texte. Tous les détails anodins sont susceptibles d'être à interpréter comme autant d'indices textuels. C'est pourquoi le roman policier est comparable à un cryptogramme à déchiffrer. La « mise en boîte » (p. 110) relève d'un véritable piège aussi bien pour la narratrice que pour le lecteur. *La dame dans l'auto* apparaît donc comme la mise en abyme de la machinerie du roman policier.

Japrisot conjugue les deux formules d'écriture du roman policier. En effet, comme le souligne Jacques Dubois, les romans de Japrisot allient à la fois le jeu sur la forme codée du genre,

et l'introduction, dans la trame romanesque, d'éléments de représentation inédits et complexes. Les cinéastes ne s'y sont d'ailleurs pas trompés, puisque la plupart des romans de Japrisot, parmi lesquels les trois romans de notre étude[37] ont été adaptés sur grand écran. Autant la complexité de l'intrigue que la psychologie des personnages ont séduit les réalisateurs. Il faut rappeler que Japrisot a été un homme de cinéma : il a lui-même écrit des scénarios de films, et collaboré au scénario de certaines adaptations de ses propres œuvres. Le roman policier exerce une grande influence sur de nombreux genres annexes, influence que Jacques Dubois justifie par quatre points. Tout d'abord, le policier, extrêmement codé, propose des objets en kit – le crime, les rôles – qu'il n'y a ensuite plus qu'à assembler. La mécanique du policier se prête particulièrement bien au cinéma en livrant la possibilité d'un scénario au pouvoir attractif qui conjugue énigme ludique et enquête dramatique. Les romans que nous étudions en sont un exemple. Le lecteur herméneute est pris dans une enquête dont les personnages sont eux-mêmes pris au piège. En outre, l'écriture du policier joue d'une certaine transparence, qui vise à gommer la rhétorique langagière. La force du policier repose sur la puissance de l'intrigue, avant de reposer sur l'exercice de style. Bien plus, la virtuosité de l'auteur de policier se mesure à sa capacité à imaginer des histoires surprenantes. Le travail stylistique, loin d'être absent des romans de qualité, est d'autant plus présent qu'il est discret. L'empreinte littéraire atténuée est un élément de plus dans l'explication des transferts génériques du policier. Enfin, le roman policier propose des mythologies fascinantes. Outre la figure d'Œdipe, considéré comme le premier détective de la littérature, ce genre littéraire s'est choisi une autre référence mythologique : le roman policier, inscrit dans un univers réaliste, développe la figure du labyrinthe, qui représente à la fois l'enchevêtrement et le mystère, image tant de la trame narrative que de l'univers social dans lequel le roman évolue et dont il se fait le miroir.

B - Le motif du labyrinthe : se perdre pour se trouver

Le motif du labyrinthe s'impose dans la littérature d'après-guerre. Les auteurs des années 50 à 70 le travaillent autant dans la structure de leurs œuvres, rappelle Catherine d'Humières[38], que dans le contenu. Le texte lui-même prend des allures de labyrinthe. Les romans de Japrisot s'intègrent dans ce jeu littéraire labyrinthique bien plus que par leur simple architecture structurale : les personnages semblent évoluer dans un labyrinthe. C'est alors, dans le roman policier, la

37 *Piège pour Cendrillon*, film d'André Cayatte, 1965
La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil, film d'Anatole Litvak, 1970
Un long dimanche de fiançailles, film de Jean-Pierre Jeunet, 2004

38 Catherine d'Humières, « Sur le modèle du labyrinthe, lorsque la littérature privilégie le jeu », *in Amaltea, Revista de mitocritica*, Vol. 1 (2009), pp. 133-144

rencontre entre deux figures mythologiques : Thésée et Oedipe sont les deux figures antagoniques du roman policier, toutes deux représentatives d'un oubli et d'une errance. La modernité propose une recomposition du labyrinthe à travers les palais des glaces. Les miroirs créent un labyrinthe du double, une errance entre soi et l'autre. Originellement, le motif du labyrinthe est celui d'un chemin initiatique. Il faudra se demander si les héros de Japrisot, en quête d'eux-mêmes, accomplissent à leur tour un voyage initiatique.

1) D'un labyrinthe à l'autre : l'expression du motif dans les romans

Le terme de « labyrinthe » est souvent utilisé de façon figurée pour exprimer « un enchevêtrement inextricable d'une grande complexité pour l'esprit[39] ». Les intrigues développées par Japrisot constituent ainsi un labyrinthe pour ses héroïnes. Mais avant de considérer le motif du labyrinthe sous cet angle, il faut revenir au sens propre, qui désigne une construction comportant un « réseau de salles et de galeries, enchevêtrées de manière qu'on puisse difficilement en trouver l'issue[40] ».

C'est dans *Un long dimanche de fiançailles* que s'opère le basculement du sens propre au sens figuré. Au début du roman, le terme « labyrinthe » désigne les tranchées creusées par les Poilus : « les labyrinthes creusés par les hommes » (*P.C,* p. 15). Les galeries des tranchées représentent en effet un véritable labyrinthe, à travers lequel sont conduits les cinq condamnés. Même hors des tranchées, leur parcours depuis leur condamnation ressemble à une errance :

> Le village de leur procès était dans la Somme. […] A chaque halte, on en perdait dont on ignorait le sort. Ils avaient roulé une nuit dans un train, un jour dans un autre, on les avait fait monter dans un camion et dans un autre. Ils allaient vers le sud, puis vers le couchant, puis vers le nord. Ensuite, quand ils n'étaient plus que cinq, ils avaient marché sur une route […], il ne savait plus où ils étaient. (p. 19-20)

Ils errent sans direction précise, sans but apparent. Aussi sont-ils entrés dans le labyrinthe avant même d'être conduits dans les tranchées. L'expression de la guerre passe toujours par le motif du labyrinthe. La guerre est réduite dans le roman au monde presque souterrain des tranchées. Le réseau des boyaux reconfigure un village : les tranchées portent des noms, comme les rues. L'image concrète du labyrinthe, note Gabriella Körömi dans un article[41] consacré au mythe du labyrinthe dans ce roman de Japrisot, se transforme en image symbolique qui dénonce l'horreur de la guerre.

39 Définition du *TILF*, article « labyrinthe », II,C
40 Définition du *TILF*, article « labyrinthe », I
41 Gabriella Körömi, « Le mythe du labyrinthe dans *Un long dimanche de fiançailles* de Sébastien Japrisot », in *Revue d'Etudes françaises*, n°12 (2007), p. 99
En ligne : http://cief.elte.hu/sites/default/files/koromi.pdf

Japrisot, pacifiste, a été marqué, dit-elle, par le récit de la première guerre mondiale que lui en a fait son grand-père. Il compare l'univers des tranchées à un labyrinthe sans sortie apparente. En effet, les condamnés, après leur errance, reviennent à leur point de départ : « ils étaient revenus dans la zone d'où ils étaient partis » (p. 20) Le déplacement ne mène nulle part, il est inutile. Le paysage seul porte la marque du temps passé : « pendant les soixante douze heures où ils avaient été emportés au loin, la neige était tombée […] et elle avait tout recouvert » (p. 20). L'errance dans le labyrinthe repose sur le " déjà-vu ". Tout est similaire : le même semble autre, et inversement. Leur errance est donc marquée par le non cheminement. La guerre est une éternelle répétition. L'errance des soldats dans leur quotidien est aussi temporelle : « Et puis, à la guerre, [...] un moment efface l'autre, les jours effacent les jours, en fin de compte, tout vous semble pareil. » (p. 259) Le même surplace frappe le temps et l'espace dans le labyrinthe de la guerre. L'image symbolique du labyrinthe engage à poursuivre l'analogie et étudier l'image mythologique.

Le labyrinthe fait écho à la construction mythologique de Dédale dans laquelle Thésée s'est illustré, en tuant le Minotaure, mais surtout en parvenant à ressortir de ce dédale, grâce au fil que lui avait confié Ariane. C'est cet élément qui opère la transition entre l'image concrète et l'image abstraite, et qui établit le motif du labyrinthe comme élément constitutif de l'œuvre. Le récit initial sur les cinq condamnés est coupé à plusieurs reprises d'une même phrase : « Attention au fil » (p. 14, 15, 18, 20, 26). Le fil du téléphone est l'expression concrète du fil narratif. La narration opère ce rapprochement :

> Il restait ce fil, rafistolé avec n'importe quoi aux endroits où il craquait, qui serpentait au long de tous les boyaux, de tous les hivers, en haut, en bas de la tranchée, à travers toutes les lignes, jusqu'à l'obscur abri d'un obscur capitaine pour y porter des ordres criminels. Mathilde l'a saisi. Elle le tient encore. Il la guide dans le labyrinthe d'où Manech n'est jamais revenu. Quand il est rompu, elle le renoue. Jamais elle ne se décourage. Plus le temps passe, plus sa confiance s'affermit, et son attention.
> Et puis, Mathilde est d'heureuse nature. Elle se dit que si ce fil ne la ramène pas à son amant, tant pis, c'est pas grave, elle pourra toujours se pendre avec. (p. 31)

Le mythe grec s'impose comme référence intertextuelle. Le motif du fil relie l'histoire du crime à l'histoire de l'enquête. Le fil du téléphone est l'image du fil d'Ariane et maintient la communication entre l'intérieur et l'extérieur et l'extérieur du labyrinthe : .« Seul un chuchotement s'élevait de loin en loin, comme partout sur le front, pour demander de faire attention au fil du téléphone, parce que ce fil, où nous allions, était tout de ce qui reliait les hommes au monde des vivants. » (p. 46) Dans cet extrait s'opère le basculement de l'image du concret à l'abstrait. Le premier fil est celui du téléphone, le second, est métaphorique. Il faut remarquer que la relation entre les deux fils se perpétue tout au long du roman, puisque l'enquête de Mathilde se construit et avance grâce aux lettres et appels téléphoniques. Le fil du téléphone est ce qui soutient l'enquête. Si

certains critiques[42] ont vu en Mathilde la figure d'Ariane, il nous semble plus juste de suivre l'interprétation de Körömi et de voir, avec elle, en Mathilde, Thésée. Comme le héros mythologique, Mathilde s'engage dans le labyrinthe, à la suite de Manech. Elle doit parcourir un chemin long et difficile, au bout duquel, comme pour Thésée, se trouvera ou bien le salut, ou bien la mort. Il y a bien ce double enjeu dans le roman puisque l'enjeu de l'enquête est de déterminer la vérité sur la mort de Manech. En cas d'échec, le fil sera un instrument de mort pour la narratrice.

Le labyrinthe renvoie à une réalisation dans le roman. Le cheminement de l'héroïne est en lui-même un labyrinthe. L'enquête mène Mathilde sur de nombreuses pistes, qui sont autant de voies sans-issue. L'ensemble chaotique d'informations qu'elle recueille la plonge dans une errance propre au labyrinthe. Ce sont les témoignages, et particulièrement les lettres, qui vides, elliptiques ou mensongères, ou encore présumées fausses, entraînent Mathilde au cœur du labyrinthe. Le propre du labyrinthe est de faire croire à celui qui l'arpente qu'il s'approche du cœur, au moment même où il s'en éloigne. La découverte du cimetière dans lequel est officiellement enterré Manech est représentative de ces pistes qui éloignent du but. Dans sa rédaction et sa réflexion, Mathilde doit revenir à plusieurs reprises sur le déroulé de la journée du dimanche des condamnés, jusqu'à déterminer l'exacte version qui lui permettra alors de sortir du labyrinthe. Les notes de Mathilde constituent pour elle son propre fil. Lorsqu'elle s'égare dans ses raisonnements, elle relit ses notes. Le motif du fil est aussi celui de l'écriture, qui guide le lecteur, tout en le perdant. Sébastien Japrisot reconnaît d'ailleurs son obsession pour le motif du labyrinthe, qu'il justifie ainsi : « Parce que quand je les [les lecteurs] y entraîne, je les possède, et ils adorent ça[43]. » Il conçoit donc l'écriture de ses romans comme la construction d'un labyrinthe, ce qui justifie d'autant plus de lire les romans avec, en horizon, le mythe de Thésée.

Umberto Eco[44] distingue trois sortes de labyrinthe, que chacun des romans de notre étude peut illustrer. Le labyrinthe de la mythologie grecque est dit labyrinthe unicursal. C'est un parcours sans impasse, dans lequel peut se dérouler un unique fil. Le paragraphe d'*Un long dimanche de fiançailles*, analysé précédemment, donne l'image métaphorique de ce type de labyrinthe. L'enquête est en effet conçue par la narratrice elle-même comme un fil à dérouler. C'est toujours le même fil qui, renoué lorsqu'il a cassé, lui sert de guide. Pour Mathilde, le but est de trouver le centre sacré, Manech, et de sortir avec lui du labyrinthe. Le cœur du labyrinthe, dans lequel l'enquête la conduit,

42 G. Körömi mentionne Ulrike Michalowsky
43 Cité par G. Körömi, *Op.cit,* p. 107. Citation trouvée sur www.comptoirlitteraire.com
44 Umberto Eco, « La ligne et le labyrinthe : les structures de la pensée latine », *Civilisations latines*, Olivier Orban, 1986

se trouve, comme l'analyse Körömi, dans le chapitre « Les tournesols du bout du monde ». L'accès à la ferme de Cet Homme se fait par une unique route qui ne mène ensuite nulle part :

> Vous arrivez à Vilbert, vous tournez à gauche sur la route de Chaumes et cent mètres après, ou deux cent mètres, vous prenez le chemin de terre, toujours à gauche, qui descend le long de la rivière. Vous passez la ferme des Mesnil et la Petite Fortelle, vous continuez, vous continuez, vous ne pouvez pas vous tromper, vous arriverez, au fond de la vallée, à une ferme au milieu des champs qu'on appelle ici le bout du monde […]. (*LDF,* p. 334-335)

Comme Thésée dans le labyrinthe du mythe, Mathilde court un danger en allant à la rencontre de ce paysan. Il s'était rendu au début de l'enquête chez elle, dans l'intention de la tuer, car il savait que son enquête pourrait le mettre à découvert. Au cœur de son labyrinthe, en suivant ce fil précieux, elle trouve le salut, puisque Gordes / Notre-Dame lui confirme que Manech a survécu au dimanche de janvier terrible. Pourtant, la narratrice ne trouve pas directement l'objet de sa quête : le paysan n'est que la clé qui lui permettra de s'en sortir et de trouver, finalement, l'objet recherché. La sortie du labyrinthe se fait à travers la rencontre entre l'héroïne et Jean. Dans cet avant-dernier chapitre, se mêlent le passé du crime et le présent de l'enquête, à travers la réapparition du disparu. Ensemble ils vont pouvoir sortir du labyrinthe et revenir dans un temps commun, au présent. Dans le premier chapitre, Manech était annoncé comme « perdu » : « Elle avait dix-sept ans quand on lui a annoncé qu'il était perdu. » (p. 31) Ce qui, à la première lecture, est interprété comme une figure d'euphémisme signifiant la mort est à relire comme l'expression de l'errance labyrinthique. Il est « perdu » au sens propre, ne parvenant pas à retrouver le chemin de lui-même. Dans le mythe, Thésée s'aventure volontairement dans le labyrinthe afin de mettre un terme au sacrifice annuel au Minotaure de douze innocents. Mathilde est donc la figure d'un Thésée sauveur qui ramènerait avec lui un des condamnés. Elle incarne ainsi une figure d'autant plus héroïque. La sortie du labyrinthe est marquée par la forme fermée du roman. Le dernier chapitre reprend le fil du premier chapitre. Entre ces deux bornes, l'enquête, qui a mené à l'ultime témoignage de Cet Homme, a permis d'établir le déroulé de la journée du dimanche. Il aura fallu cinq ans d'enquête à Mathilde. Manech, dans son délire, prévoyait leur mariage pour le lundi. La journée du dimanche aura donc été celle des fiançailles, qui auront duré, dans le temps des vivants, cinq ans.

Si Mathilde est le pendant féminin de Thésée, on pourrait associer Manech à la figure du Minotaure. Il incarne un Minotaure heureux : « il éprouvait un bien-être animal à s'enfoncer dans la boue » (p. 30). Parti dans son délire, Manech s'abandonne à lui-même. Si le Minotaure ne se pose pas la question de son cadre d'enfermement, alors, inconscient de sa situation, il est heureux. Le Minotaure mythique est un être hybride, fruit de l'union entre Pasiphaé et un taureau blanc. C'est

bien un Manech à double identité qui se trouve enfermé dans le labyrinthe de sa propre vie, à l'écart de tous, pour que personne ne connaisse son existence.

La deuxième sorte de labyrinthe mise en évidence par Eco est le labyrinthe maniériste. Dans cette conception, beaucoup de voies s'offrent à celui qui le parcourt, mais une seule mène au centre. C'est à *La dame dans l'auto* que pourrait se rattacher cette figure. Le labyrinthe maniériste est un processus d'interrogations, de tentatives et d'erreurs qui possède une rationalité binaire immanente. Le roman de Japrisot en est l'expression. L'enquête procède d'interrogations et progresse par les fausses pistes, qui sont autant de voies sans-issue conduisant à l'erreur de la culpabilité imposée. Le couple vrai / faux scande l'ensemble du roman. Le cœur de l'intrigue repose d'ailleurs sur le fait de savoir si la narratrice et les témoins disent la vérité, ou si, au contraire, ils mentent. Par son enquête, Dany cherche à prouver qu'elle est dans le vrai. Mais Caravaille s'est entêté à déguiser la vérité en mensonge : « J'ai d'abord pensé [...] à gagner quelques heures qui seraient à moi seul, comme des pages blanches où je pourrais écrire une autre vérité que la vraie. » (*D.A,* p. 268) Paradoxalement, malgré sa folie apparente, Dany est un personnage extrêmement raisonnable, ou du moins rationnel. C'est par le raisonnement qu'elle arrive à la terrible conclusion de sa culpabilité, mais aussi à la démonstration de sa propre innocence.

Le piège tendu à Dany peut être interprété comme la mise en exercice du labyrinthe. Dany appelle la machination une « mise en boîte » (p. 110). Elle a été placée dans ce labyrinthe duquel elle ne peut sortir, comme les sacrifiés innocents du mythe. Caravaille, dans son plan l'a choisie comme victime. Tous les faits la désignant comme coupable, elle aurait nourri le monstre judiciaire et l'aurait rassasié. Elle est donc la victime innocente, mais devient aussi, le Minotaure. En refaisant le parcours inverse de celui d'Anita, elle devient le monstre à combattre et à abattre. Il est à noter que le fil métaphorique que suit Dany dans son enquête, loin de lui permettre de sortir du labyrinthe, la fait au contraire progresser vers le cœur dangereux du labyrinthe. Être double et hybride, elle se retrouve prise au piège de ce qui semble être sa propre vie, son propre cauchemar. On peut retrouver dans le roman un vocabulaire du piège, et surtout du labyrinthe : « Il m'a fallu encore tout un après-midi pour me trouver enfermée dedans. » (p. 211) Le labyrinthe qu'elle traverse est intérieur : c'est celui de la culpabilité. Son enquête la guide peu à peu vers le cœur du labyrinthe, alors que son but est de sortir du labyrinthe. Pour elle, il n'est pas question de trouver le centre de ce cauchemar. Sa seule volonté est de s'en sortir. Or, elle progresse dans le mouvement inverse. Son entrée dans le labyrinthe est marquée par l'attaque. Son errance commence dès les premiers témoignages. La perte de soi devient même son essence. Comme un refrain, revient à

quatre reprises l'expression « je suis une paumée » (p. 167, 193, 214, 219). L'expression, qui utilise le sens figuré, fait néanmoins résonner le sens propre du terme « paumée » : Dany est perdue. Si elle met un certain temps avant de se l'avouer verbalement, l'image du labyrinthe s'impose dès le début par la sensation de « déjà-vu » qui s'impose à elle dans les endroits où elle est sensée, au dire des témoins, s'être trouvée la veille : « C'était un village, le premier que j'ai rencontré après l'autoroute. C'est vrai qu'il m'a semblé familier. C'est vrai. » (p. 67) Le récit rétrospectif réinterprète la sensation du personnage en fonction des témoignages qui vont suivre, et vient y ajouter un élément allant dans le même sens. La narratrice tente de rationaliser ce sentiment de « déjà vu » : « Mais n'importe quel village aux maisons grises, avec un clocher qui pointe vers le ciel bleu, des collines à l'horizon, et soudain, en face, le soleil de l'été qui s'engouffre dans une longue rue […], n'importe quel village de ce genre m'aurait donné cette impression de déjà vu, il y a longtemps, très longtemps, beaucoup trop longtemps pour qu'on puisse arracher un détail, un nom au souvenir. » (p. 68) C'est donc par la standardisation et la ressemblance des villages qu'elle s'explique le sentiment de familiarité ressenti en entrant dans ce village. Cette même impression la reprend lorsqu'elle se fait arrêter par le motard de la police : « Elle avait une impression curieuse de déjà vu, comme si elle avait imaginé par avance cette scène dans tous ses détails, ou si elle la revivait. » (p. 96) En revenant là où son double était passé, elle s'enfonce dans le labyrinthe, errant exactement là où le fil avait guidé Anita. L'impression la reprend encore, un peu plus loin sur sa route : « C'était étrange cette sensation de déjà vu, de déjà vécu. » (p. 111) Elle revient aux mêmes endroits que " la veille ". C'est bien le propre du labyrinthe, et c'est bien la stratégie pour qu'on s'y perde.

Dany n'est pas la seule à être entrée dans un labyrinthe. Le terme apparaît pour désigner la relation qu'entretenait Anita avec Kaub :

> Une nuit, moi aussi, elle m'a donné dans l'amour une ceinture, avec de pauvres mots pour m'expliquer qu'il fallait que je la batte sans me soucier de ses cris, ou alors que je la tue, parce qu'il n'y avait pas d'issue dans son labyrinthe. Et moi, je ne pouvais pas la suivre, je ne pouvais pas m'accommoder de ce que je ne comprends pas. (p. 266-67)

Anita s'est retrouvée prise au piège de sa passion pour Kaub. C'est peut-être elle qui incarne la figure de Thésée. Mais il s'agirait d'un Thésée sans éclat, un Thésée victime de sa propre entreprise. Entrée volontairement dans le labyrinthe de l'adultère, elle s'est laissée emprisonner par un Kaub Minotaure. Comme le héros grec, Anita l'a mis à mort. Il ne lui restait qu'à sortir du labyrinthe. Sans fil d'Ariane, il lui a fallu se créer un double qui endossera la responsabilité de son crime. Elle s'est comme éclipsée du labyrinthe, dès lors que Dany a endossé son rôle de coupable, en étant projetée à son tour dans le labyrinthe. Pourtant, ce n'était pas le même labyrinthe auquel les deux femmes étaient confrontées. Dany est prisonnière d'un labyrinthe créé spécialement pour elle par Caravaille,

qui incarne la figure de Dédale, le constructeur du labyrinthe pour le Minotaure. Comme dans le mythe, Caravaille se trouve à son tour enfermé et prisonnier : « Et puis, je t'en fiche, c'était ce manège désemparé dont j'étais prisonnier, qui n'arrêtait plus. » (p. 293) Il se retrouve pris à son propre piège au moment même où il fait entrer Dany dans son labyrinthe. Sans le savoir, Dany a elle-même créé un labyrinthe pour Caravaille : « Vous aviez soudainement carrément inversé les rôles. » (p. 293) Elle l'entraîne dans son errance. Le fil – le plan – n'est d'aucune utilité pour Caravaille. Encore une fois, le fil perd plus qu'il ne remet sur le chemin. La reprise du mythe repose à nouveau sur un jeu structural des rôles.

Piège pour Cendrillon illustre la troisième sorte de labyrinthe, dit en rhizome, ou herméneutique. Ce type de labyrinthe présente un réseau entrelacé et infini de voies dans lequel tout point est connecté à divers autres, ce qui donne la possibilité de créer de nouvelles liaisons. La structure mouvante des voies du labyrinthe rappelle l'identité changeante et jamais fixée de la narratrice. Dans le labyrinthe en rhizome, chaque route peut être la bonne, pourvu qu'on veuille aller de ce côté. C'est justement parce qu'elle refuse l'identité initiale de Mi que la narratrice emprunte le chemin qui la mène à Do. Le nouveau retournement d'identité la ramène ensuite sur un chemin qu'elle n'accepte pas. C'est pourquoi son errance se poursuit. C'est un labyrinthe intérieur qui enferme la narratrice, prise au piège d'une mémoire défaillante : « Je pouvais faire semblant de dormir et laisser ma mémoire s'arracher les ailes contre les barreaux de sa cage. » (*P.C,* p. 23) A partir de cette image métaphorique, il est possible de voir en Mi la figure d'Icare. Elle avait, sur les ordres de Jeanne, mis en place un piège pour Do. Mais elle s'est trouvée, avec Jeanne, enfermée dans l'incertitude de son identité. Icare s'échappe du labyrinthe par les airs. Ce n'est qu'en retrouvant ses souvenirs que la narratrice pourra se sortir de sa crise identitaire. L'enquête retrace la fabrication de ces ailes.

Le but de la narratrice est de trouver le centre sacré de ce labyrinthe intérieur : elle-même, par l'intermédiaire de sa mémoire. Chaque avancée de l'enquête l'éloigne encore un peu plus du centre. Le fil narratif emmêle et perd aussi bien le personnage que le lecteur. Aucune sortie ne semble d'ailleurs possible. Elle est comme condamnée à l'errance éternelle : la narration abandonne le personnage en plein cœur de son trouble.

On peut également associer la narratrice à la figure de Thésée. Elle se jette en effet volontairement, quelque soit son identité nominale, dans le trouble de l'identité. Le « piège », mis en avant par le titre, relève bien d'une forme de labyrinthe. Elle serait alors une figure de héros amoindrie. Son sacrifice dans le feu ne relève en rien d'un acte héroïque. Bien au contraire, elle se

sacrifie non pas pour sauver l'autre – Thésée entrait dans le labyrinthe pour mettre un terme au sacrifice des innocents – mais bien pour se sauver elle seule. L'usurpation n'est profitable qu'à elle, puisque l'autre devra mourir pour qu'elle puisse survivre. Quant à la figure du Minotaure, la narratrice est à elle-même son propre danger : les barrières psychologiques qui bloquent le retour de ses souvenirs ne lui sont imposées par personne d'autre. Elle seule sera à la fois son monstre dévoreur et son instrument de salut.

A travers les trois romans se dessinent deux conceptions du labyrinthe : ce peut être autant le lieu de la confusion, d'une errance infinie, qu'un lieu de cheminement qui mène nécessairement à un centre et duquel on ressort.

2) Thésée et Œdipe, rencontre de deux figures de l'Oubli

Les personnages principaux des romans de Japrisot partagent un autre point commun avec le héros du labyrinthe : ils sont marqués par l'oubli. Le labyrinthe est un motif lié à l'oubli : « Il est logique que l'homme qui s'enfonce dans le labyrinthe n'ait pas de mémoire[45]. » C'est bien leur entrée dans leur propre labyrinthe qui marque le début, pour les personnages des romans, leur amnésie.

Bertrand Gervais a consacré un article[46] sur « Le labyrinthe et l'oubli », sur lequel s'appuieront nos réflexions. Il rappelle que l'épisode central du mythe est la mise à mort du Minotaure. Dans les récits du mythe, le déroulement de cette mise à mort est tue. Le mystère qui entoure la mort se retrouve dans les romans policiers. Alors que l'enquête doit permettre de lever le voile sur cet événement, le meurtre du monstre demeure, dans le mythe, résolument mystérieux. C'est que la mise à mort a lieu au sein de l'espace du labyrinthe. Thésée est le seul à connaître le cœur du labyrinthe. En revanche, les héroïnes de nos romans n'y entrent vraiment qu'après le meurtre. C'est par la mort qu'elles y entrent. C'est pourquoi l'enquête est possible : la mort a eu lieu dans l'espace et le temps de tous, là où l'entrée dans le labyrinthe les fait pénétrer dans un espace et un lieu hors de toute référence physique. L'événement de la mort marque une rupture. Elles partagent avec le héros originel l'oubli du meurtre. Si Mi et Dany sont plongées dans leur labyrinthe, c'est bien parce que la mémoire de la mort leur fait défaut. La mise à mort est donc « un événement qui, une fois accompli, est pour ainsi dire oublié[47] ». Elle constitue une étape décisive sur laquelle les différentes versions du mythe ne reviennent pas. C'est finalement sensiblement la même chose dans les romans de

45 Jean-Pierre Vidal, « Thésée, chaque matin. L'image labyrinthique, le parcours du commettant et le corps de la bête », *Protée*, vol. 19, n° 2, 1991. Cité par B. Gervais

46 Bertrand Gervais, « Le labyrinthe et l'oubli. Fondements d'un imaginaire », *Figura*, vol. 6, 2002, pp. 13-66

47 *Op. cit.,* p. 24

Japrisot. La mise à mort est le point de départ, et non le point d'arrivée de l'intrigue. L'explication du meurtre en lui-même est secondaire : c'est l'errance qui lui a succédé qui importe.

La mise à mort conjugue deux figures de l'oubli : Thésée et le labyrinthe. C'est pourquoi elle échappe à toute description. Bertrand Gervais rappelle que dans le monde grec, Mnémosyne s'oppose à Léthé. La première figure la mémoire. Mais la mémoire n'exclut pas tout oubli. Au contraire, dans la *Théogonie* d'Hésiode, elle est la figure du bon oubli, comme dépassement de l'attention au passé. En revanche Léthé est elle la figure du mauvais oubli, celui qui distrait et soulage, altère les facultés. L'oubli peut donc être à la fois un principe structurant et un principe de destruction du sujet.

Le labyrinthe est, selon Bertrand Gervais, non pas le lieu d'une amnésie totale, mais celui d'un oubli partiel. Ce n'est donc pas l'absence de mémoire qui le caractérise, mais l'errance de la mémoire et de la pensée. C'est bien tout l'enjeu des romans de notre étude que de souligner cette errance. Même les personnages désignés comme atteints d'une amnésie totale gardent en eux l'empreinte d'un moi passé qui ne demande qu'à s'exprimer. L'identité semble toujours déjà là, malgré l'errance. Dans le labyrinthe, « l'identité y est maintenue non par répétition, attributions ordonnées, mais invention, renouvellement, conquête d'un territoire, celui intérieur de notre propre pensée[48]. » Il faut à nos héroïnes qu'elles inventent un nouvel ordre pour pouvoir se retrouver. C'est ce que Bertrand Gervais appelle le « musement ». Le labyrinthe en est pour lui le symbole. « Le sujet avance sans savoir où il va, il sait sans savoir qu'il sait[49]. » Dany en est le parfait exemple. Au volant de la Thunderbird, elle progresse sur la route, sans destination précise. De même, la vérité de la machination lui apparaît à plusieurs reprises, mais toujours dans un état de délire.

Thésée est, dans le mythe, un être marqué par l'oubli. Non seulement il semble oublier la mise à mort du Minotaure, mais il oublie Ariane à Naxos, puis oublie, lorsque son bateau arrive à proximité des côtes de sa patrie, de hisser la voile blanche, signe convenu avec son père pour lui signifier qu'il était revenu vivant, causant le suicide d'Egée. Enfin, descendu aux Enfers, il s'assied sur la chaise de l'Oubli. Il ne doit son salut qu'à Héraclès, venu le libérer. Il n'aura laissé au royaume d'Hadès qu'un morceau de chair, resté accroché à la chaise. En laissant un morceau de son postérieur sur la chaise de l'Oubli, il abandonne son passé : sans postérieur, il lui faut regarder devant. Thésée incarne donc un oubli plutôt positif car constructif et tourné vers l'avenir.

Parmi les personnages des romans, celui qui se rapproche le plus de ce héros mythique sur le plan de l'oubli est peut-être Manech. En effet, son amnésie ne le maintient pas dans un passé

48 *Op. cit.*, p. 29
49 *Op. cit.* p. 32

omniprésent ou à reconstruire. Sa nouvelle identité est pour lui le début d'une nouvelle vie à construire. Mathilde aurait pu être le fil qui le ramènerait dans un temps oublié. Elle a dû écouter les conseils de Cet Homme : « Si vous devez revoir le Bleuet vivant, qu'il ait perdu le souvenir des mauvais jours, ne les lui rappelez pas. Ayez de nouveaux souvenirs avec lui, comme moi avec Mariette. » (*L.D.F,* p. 351) L'oubli est donc posé comme positif parce que permettant une construction nouvelle. L'amnésie de Jean est son salut. L'oubli a mené le jeu de sa vie. Comme Thésée, Manech a progressé de ses oublis.

C'est ce sens également que la narratrice de *Piège pour Cendrillon* tente de donner à son amnésie au début de son récit. Sa renaissance est pour elle l'occasion de se construire seule une nouvelle identité : « Je regardais pour la vingtième fois quelqu'un qui avait été moi, qui me plaisait déjà moins que la jeune fille aux cheveux courts présente au pied de mon lit. » (*P.C,* p. 32) L'amnésie offre la possibilité de réaliser un fantasme d'auto-détermination. La page blanche de la mémoire est une *tabula rasa*. L'instant présent est la seule réalité pour celui pris dans le labyrinthe. Le passé est évacué et congédié. L'amnésie fait d'ailleurs écho à un autre mythe antique : les âmes prêtes pour la réincarnation devaient boire l'eau du fleuve Léthé afin de pouvoir être entièrement disponibles à la nouvelle vie qu'elles allaient vivre, tournées seulement vers le futur.

Le roman policier prend appui sur une autre figure mythique : Œdipe peut être considéré comme le premier enquêteur de la littérature. Comme lui, les héroïnes de *Piège pour Cendrillon* et *La dame dans l'auto* sont parties en quête d'un meurtrier et découvrent – bien que Dany finira par se révéler simple victime – que ce n'était qu'elles-mêmes qu'elles recherchaient. Les problèmes d'identité sont au cœur de la tragédie de Sophocle comme des romans de Japrisot. Cet autre héros de la littérature mythique partage avec le précédent bien des choses, et notamment, la figure de l'oubli. D'ailleurs, Sophocle fait se rencontrer ces deux figures dans la suite d'*Œdipe roi*, *Œdipe à Colone*. Mais, si Thésée incarne un oubli positif qui permet de fonder de nouvelles choses, Œdipe lui, en revanche, incarne un oubli tourné vers le passé. Pour ce dernier, le passé ne peut être oublié, il revient le hanter. Ses crimes passés sont toujours présents. Une fois sa culpabilité mise à jour, il demeure habité par elle. Il s'est marqué, en se crevant les yeux, comme un paria de la société.

L'omniprésence du passé est le drame de la narratrice de *Piège pour Cendrillon*. Son désir de construction, tourné vers le futur, est mis en échec par la figure de celle d' « avant ». Le docteur lui-même lui déconseille de suivre le modèle de Thésée et de construire une vie nouvelle : « Il n'y a qu'une folie que vous puissiez commettre, me dit-il. Ce serait de penser : " Des souvenirs, j'ai tout le temps de m'en fabriquer d'autres. " Plus tard, vous le regretteriez. » (*P.C,* p. 38) Son travail est de faire revenir les souvenirs du passé, là où la narratrice ne souhaitait que s'en créer des nouveaux, qui

n'appartiennent qu'à elle : « Tant pis pour" l'autre", puisque j'étais celle-là. » (p. 38) Mais son projet d'auto-détermination est mis en échec par la reconnaissance initiale ont elle a été l'objet. L'identité imposée lui impose un passé. L'oubli apparaît dès lors comme ce qui l'empêche d'être elle-même, qu'elle soit Mi ou Do. Et, comme Œdipe, elle se retrouve hantée par son passé. Son être passé se manifeste à travers elle, jusqu'à ce que l'autre devienne soi : « C'était la pauvre revanche de Micky. Plus présente que la Domenica d'autrefois, c'est elle qui guidait mes jambes lourdes, mon esprit exténué. » (p. 157) C'est ici l'échec de l'oubli, et la victoire de la mémoire destructrice, car empêchant la progression vers l'avant. Le passé est un poids d'autant plus lourd pour la narratrice qu'il est synonyme de culpabilité. « L'autre » du passé est la coupable qu'elle doit endurer. C'est donc à la figure d' Œdipe qu'il faut associer le personnage de Mi / Do.

3) Un parcours initiatique ?

Le labyrinthe est le symbole d'un cheminement long et difficile. Il a été perçu comme un parcours initiatique. Il s'agit donc désormais d'étudier dans quelle mesure les romans de Japrisot peuvent correspondre au schéma d'initiation, tel que le décrit Simone Vierne dans *Rite, roman, initiation*[50].

La première étape du rituel initiatique est la préparation du lieu et de l'initié. Aménagé, le lieu doit se trouver hors de l'expérience commune, à l'abri des regards. C'est bien tout l'enjeu des crimes commis dans les romans, qui sont à la source de l'entrée des narratrices dans le labyrinthe, que d'avoir eu lieu dans un endroit discret. Ensuite, le myste doit être purifié, et surtout éloigné des profanes. L'éloignement du monde commun se fait par le choix du lieu dans lequel se retrouvent les personnages. Ainsi, Dany se retrouve-t-elle dans les toilettes d'une station-service, lieu clos et à l'abri des regards indiscrets, lorsqu'elle se fait attaquer. C'est cela qui marque à ses propres yeux l'entrée dans son labyrinthe. Les condamnés d'*Un long dimanche de fiançailles* sont quant à eux déjà hors du monde commun par leur présence dans le champ militaire, qui est par définition coupé du monde civil. Dans *Piège pour Cendrillon*, l'éloignement est d'abord mis en place par la présence de la narratrice dans un hôpital, dans lequel personne n'est autorisé à lui rendre visite, puis c'est Jeanne qui la maintient hors du monde dans une maison à la campagne.

La deuxième étape est celle du voyage vers l'au-delà. L'entrée dans le domaine de la mort se fait par l'évanouissement. C'est le point commun de Mi et Dany, dont l'entrée dans le labyrinthe est marquée par la perte de connaissance. Mais cette étape précède, dans *Piège pour Cendrillon*, l'étape

50 Simone Vierne, *Rite, roman, initiation*, PUG, 1973

antérieure de l'éloignement. Le voyage dans le royaume de la mort est périlleux. On y rencontre, comme dans le mythe du labyrinthe, un monstre auquel échapper ou à vaincre. Il y a de multiples épreuves pour l'initié, qui sont autant de rituels de mise à mort. Notons que marquer physiquement le myste fait partie de ces pratiques. Ainsi l'écrasement de la main de Dany, les brûlures de Mi, peuvent être interprétés comme participant de ce rituel initiatique, d'autant que les personnages y côtoient la mort. Le voyage initiatique peut se faire dans trois directions : horizontalement, ou verticalement, aussi bien vers le bas – c'est le motif de la descente aux Enfers – que vers le haut – pour une ascension spirituelle. Le motif du labyrinthe est associé à la descente. Le puits de douleur dans lequel tombent les narratrices indique bien ce mouvement.

La mort symbolique n'est qu'une étape qui doit mener le myste à la renaissance, dernière étape du rituel initiatique. On a vu au fur et à mesure de notre étude que les personnages, passée leur mort symbolique, connaissaient une renaissance. Remarquons qu'elle peut être signifiée par un retour à l'enfance. Mi est traitée par le docteur comme une enfant, en réitérant la consigne d'être « sage » : « Il me demanda d'être sage *(P.C,* p. 17) ; il faudra être sage (p. 19) ; soyez sage, momie (p. 23) ». La narratrice est consciente d'être traitée comme une enfant : « Le docteur Dinne […] me parla comme à une petite fille de cinq ans »(p. 26). Il faut dire que le coup qu'elle a pris sur la tête lui a causé quelques troubles du langage au début, qui peuvent faire écho à ce retour en enfance, seule époque dont il lui reste, par ailleurs, quelque souvenir. Manech a lui aussi subi ce trouble du langage. Sa renaissance a été complète puisqu'après avoir été baptisé d'un nouveau nom, il a revécu les stades de l'enfance : « On a dû même lui réapprendre à parler. » (p. 361) Son comportement lorsqu'il rencontre Mathilde est celui d'un enfant. D'ailleurs, il lui dit les mêmes mots que lorsqu'ils se sont vus, pour la première fois, enfants. Dany pour sa part ne retourne pas vraiment à un stade enfantin après sa renaissance. Peut-être ce retour est-il seulement marqué par la présence de Maman-Sup qui veille sur elle. Dans les trois romans, il est possible de retrouver certaines des étapes du chemin initiatique.

Mais le schéma présente un renversement dans deux des romans. Dans *Piège pour Cendrillon* et *La dame dans l'auto*, la renaissance n'arrive pas en fin de parcours. Pour Dany et Mi, c'est justement la renaissance qui crée le processus d'entrée dans le labyrinthe du trouble identitaire. Ces deux romans présentent presque un contre-schéma initiatique. Si le début du roman est marqué par la renaissance, la fin est marquée par l'éloignement du monde : Mi est placée en prison, Dany se retrouve dans une maison isolée, en présence d'un potentiel assassin.

En outre, le récit initiatique doit amener le myste à devenir autre, un être parfait. Le schéma de l'intrigue des romans est, pour les personnages, de se retrouver tels qu'ils étaient avant l'entrée dans

le labyrinthe. C'est donc à la négation du devenir autre que se livrent les narratrices. C'est parce qu'elles ont eu l'image de soi comme autre qu'elles se sont perdues. Leur but est de revenir à un moi du passé. Alors que l'initiation permet la transformation d'un état, dans *Piège pour Cendrillon*, la narratrice accomplit un parcours qui la ramène à son point de départ. Son parcours identitaire l'emmène de Mi à Mi. L'identité initiale imposée coïncide avec l'identité finale révélée. Rien n'a changé pour elle, si ce n'est qu'elle est passée du statut de victime à celui de coupable. C'est encore nier l'initiation puisque son changement de statut l'écarte encore un peu plus de la perfection pourtant visée par le parcours initiatique. De même, Dany parvient à refaire coïncider son identité intime avec celle que lui renvoyaient les autres. Elle a prouvé la différence identitaire entre elle et son double, et ainsi elle s'est retrouvée telle qu'elle s'était présentée, avec ses souvenirs, au début du récit. Ces deux romans présentent un parcours de soi à soi, sans modification ni perfectionnement.

Un long dimanche de fiançailles présente un respect bien plus proche du schéma initiatique que les autres. La narratrice retrouve un homme différent de celui qui lui avait été enlevé par la guerre. Néanmoins, aucun progrès ou apprentissage que le parcours aurait permis n'est mis en avant. Il n'y a pas de réelle progression des personnages. C'est encore à une forme fermée que nous ramène le roman, puisque la vie de Mathilde et Manech finit par reprendre là où elle s'était arrêtée : le temps d'errance a été celui des fiançailles. En se retrouvant, ils peuvent reprendre leur histoire là où ils l'avaient laissée, bien que le couple Manech-Mathilde ait laissé place à celui formé par Jean et Mathilde. Si certaines étapes du schéma initiatiques peuvent être mises en avant, on n'en retrouve pas pour autant la finalité.

Ces conclusions ramènent à l'analyse de Jacques Poirier[51], pour qui la modernité a exclu le labyrinthe comme figure d'un espace initiatique. L'ancienne conception amenait à considérer le labyrinthe comme une aide pour penser le réel. Les auteurs modernes ont humanisé le mythe, qui dès lors, place l'homme face à lui-même, le Minotaure n'étant qu'une figure du soi.

L'enquête criminelle au cœur de l'intrigue, et qui structure la dynamique et la tension narrative repose sur un arrière-texte mythologique. La structure du motif du labyrinthe organise une lecture riche de sens qui fait basculer l'enquête vers la quête. Pour autant, la quête se trouve vidée de toute portée initiatique. Rien de nouveau ne semble avoir été mis au jour au cours des récits. Est-ce à dire que les récits ne mènent à rien ? Ils semblent au contraire construits autour d'une seule certitude, celle de la vacuité de l'être et de son évanescence.

51 Jacques Poirier, « Perdre le fil : labyrinthes de la littérature française moderne », in *Amaltea, Revista de mitocritica*, Vol. 1, 2009, p. 215-226

III. Des romans de l'inconsistance ?

L'inconsistance de l'être ne peut s'exprimer que dans un monde lui-même évanescent. Les personnages errent dans un monde semblable à celui des rêves. Le cauchemar n'en est que plus effrayant tant la réalité leur échappe, pour mieux finir par les rattraper. Alors qu'ils se trouvent plongés dans un univers de conte, la réalité ne s'impose à eux que plus brutalement. Les personnages sont à l'image de la dissolution du monde représenté. C'est à une interrogation sur le sujet que les romans conduisent. La justice ne triomphe pas, mise en échec par le trouble identitaire des personnages qui ne semble conduire qu'à la certitude d'un vide essentiel de l'être.

A - L'évanescence du monde

L'univers romanesque dans lequel évoluent les personnages de Japrisot est partagé non seulement entre la veille et le sommeil, mais encore entre la réalité et la fiction. Ces deux couples d'antagonismes créent un monde instable qui demeure à la frontière des contraires.

1) Entre rêve et réalité

Les personnages de roman évoluent traditionnellement dans un monde romanesque qui constitue, dans cet univers de fiction assumée, une réalité. Le romancier construit un monde possible à travers son œuvre. C'est dans le cadre de cette réalité de fiction que s'agence, dans les romans de Japrisot, la déstructuration du monde, et ce, à travers la mise en avant de la frontière entre la veille et le sommeil, dont la principale activité est celle des rêves et cauchemars.

Alors que le roman inscrit d'ordinaire ses personnages dans un univers qui entretient l'illusion de la réalité, Japrisot les positionne à la frontière entre le monde réellement vécu et le monde des rêves. Les incipits des trois romans de notre étude mettent en scène des personnages en décrochage avec la réalité. La narratrice de *Piège pour Cendrillon* oscille entre la conscience et l'inconscience du coma, qui la plonge dans un délire de souvenirs pareils aux rêves. L'absence de logique dans l'enchaînement des images est la caractéristique des rêves – notée par Descartes dans les *Méditations métaphysiques*. Dès le départ, le récit de la narratrice s'inscrit dans l'oscillation entre le monde du rêve et celui du vécu. Le retour définitif à la conscience pourrait chasser alors

définitivement le spectre du rêve. Nous verrons que tel n'est pas le cas. On retrouve la même fracture entre les mondes dans *Un long dimanche de fiançailles*. Le narrateur omniscient du chapitre préliminaire place le deuxième soldat condamné dans le monde des rêves :

> Le froid avait engourdi [...] son esprit aussi, en sommeil de la peur, qui n'entrevoyait plus ce vers quoi il marchait, sinon comme la fin d'un mauvais rêve.
> Il était caporal, avant ce rêve... (*L.D.F,* p. 16)

L'errance depuis la condamnation, à travers le labyrinthe des tranchées, l'a sorti du monde réel vécu, et plongé dans celui du cauchemar. Les personnages entrent dans l'univers du sommeil parce qu'ils perdent pied avec la réalité. Ainsi Manech, délirant, est-il associé par Esperanza, dans sa narration, à un dormeur : « La sérénité de somnambule qu'il affichait depuis le début de l'après-midi n'était en rien altérée. » (p. 53) Le somnambule vit le paradoxe du rêve éveillé, ou plutôt, de l'activité dans le sommeil. Avec lui, les frontières entre veille et sommeil se brouillent.

C'est aussi ce qui est mis en avant dans l'incipit de *La dame dans l'auto* : « Criant, criant, criant, j'ai pensé encore : ce n'est pas vrai, c'est un cauchemar, je vais me réveiller dans ma chambre, il fera jour. » (*D.A,* p. 15) Ce roman pousse au maximum la coïncidence des mondes du rêve et de l'éveil. L'évanescence du monde est mise en scène par l'incessant aller-retour entre le vécu dans le réel, et l'impression de rêve :

> Elle traversait, pleins phares, un rêve. Ni bon ni mauvais. Un rêve comme il y en a tant. Comme elle en faisait quelquefois, et ensuite on ne se rappelle plus. Elle n'allait pas se réveiller dans sa chambre, même pas. Elle était réveillée. Elle traversait le rêve de quelqu'un d'autre.
> Est-ce que ça existe, de faire un pas aussi banal que tous les pas qu'on a faits dans sa vie, et sans se rendre compte, de franchir une frontière de la réalité, de rester soi, vivante et parfaitement éveillée, mais dans le rêve nocturne de mettons sa voisine de dortoir ? Et de continuer à marcher avec la certitude qu'on n'en sortira plus, qu'on est prisonnière d'un monde calqué sur le vrai mais totalement inepte, un monde monstrueux parce qu'il peut s'évanouir à tout instant dans la tête de la copine, et vous avec ?
> Comme dans les rêves, où les raisons d'agir se métamorphosent au fur et à mesure qu'on avance, elle ne savait plus pourquoi elle était sur une route et fonçait dans la nuit. (p. 105)

L'impression de rêve elle-même ne peut être pleinement saisi, se dérobant dans la description. Le récit inscrit l'action dans le rêve par la comparaison, tout en l'en écartant ; car si tout se passe « *comme* dans les rêves », c'est bien que ce n'*est* pas un rêve. C'est en fait à partir du moment où Dany accepte de conduire la Thunderbird que la fracture se crée. Cette voiture, qu'elle appelle « mon grand oiseau de rêve » (p. 60), est son moyen de locomotion dans le cauchemar qui s'est abattu sur elle. La narratrice, reconnue là où elle n'est jamais allée, est confrontée à un double paradoxe : celui du rêve éveillé, et celui du cauchemar d'autrui. La projection dans le monde du rêve – que vivent aussi les personnages des autres romans – n'est pas sans rappeler les aventures d'Alice, le célèbre personnage de Lewis Carroll. Nous avons déjà vu la ressemblance entre les œuvres par le motif de la chute notamment. Que ce soit dans *Alice au pays des merveilles* ou dans *De l'autre côté*

du miroir, le personnage d'Alice livre ses rêves. Pourtant, le monde éveillé ne succède pas au monde du rêve. Tous deux cohabitent, se mélangent. Comme Dany, Alice a l'impression de se trouver dans le rêve d'une autre :

> Il est en train de rêver, déclara Blanc Bonnet et de quoi crois-tu qu'il rêve ?
> – Personne ne peut deviner cela, répondit Alice.
> – Mais, voyons, il rêve de toi ! s'exclama Blanc Bonnet, en battant des mains d'un air de triomphe. Et s'il cessait de rêver de toi, où crois-tu que tu serais ?
> – Où je suis à présent, bien sûr, dit Alice.
> – Pas du tout ! répliqua Blanc Bonnet d'un ton méprisant. Tu n'es qu'un des éléments de son rêve !
> – Si ce Roi qu'est là venait à se réveiller, ajouta Bonnet Blanc, tu disparaîtrais – pfutt ! – comme une bougie qui s'éteint !
> – C'est faux ! protesta Alice d'un ton indigné. D'ailleurs, si, moi, je suis un des éléments de son rêve, je voudrais bien savoir ce que vous êtes, vous ?
> – Idem, répondit Bonnet Blanc.
> – Idem, idem ! cria Blanc Bonnet. [...]
> – Chut ! Vous allez le réveiller si vous faites tant de bruit.
> – Voyons, pourquoi parles-tu de le réveiller, demanda Blanc Bonnet, puisque tu n'es qu'un des éléments de son rêve ? Tu sais très bien que tu n'es pas réelle.
> – Mais si, je suis réelle ! affirma Alice, en se mettant à pleurer.
> – Tu ne te rendras pas plus réelle en pleurant, fit observer Blanc Bonnet.
> D'ailleurs, il n'y a pas de quoi pleurer.
> – Si je n'étais pas réelle, dit Alice (en riant à travers ses larmes, tellement tout cela lui semblait ridicule), je serais incapable de pleurer.
> – J'espère que tu ne crois pas que ce sont de vraies larmes ? demanda Blanc Bonnet avec le plus grand mépris.
> Je sais qu'ils disent des bêtises, pensa Alice, et je suis stupide de pleurer[52].

De l'autre côté du miroir met en abîme la question du rêve et de la réalité, en multipliant les points de vue. Alice pense vivre réellement ce qui se passe dans ce monde de l'envers. A l'inverse, Blanc Bonnet lui soutient qu'elle est projetée dans un rêve, et qu'en outre, ce rêve n'est pas le sien. Le monde se dérobe alors. Le dialogue mis en scène par Lewis semble constituer un modèle de la bipolarité du monde de fiction telle que la construit Japrisot. Les mêmes thématiques sont abordées dans les deux extraits cités.

L'inconsistance du monde entraîne celle de l'être qui y évolue. Le monde du rêve est celui de l'illusion de réalité. C'est « l'autre côté du miroir », un monde derrière la frontière de réalité, pourtant chargé d'une potentialité de réalité. L'hypothèse du rêve de l'autre rend le monde encore plus évanescent, car celui qui s'y trouve projeté ne le maîtrise pas :

> Ne voyant personne autour d'elle, elle crut d'abord que le Lion, la Licorne et les bizarres Messagers anglo-saxons, n'étaient qu'un rêve. Mais à ses pieds se trouvait le grand plat sur lequel elle avait essayé de couper le gâteau. “ Donc, ce n'est pas un rêve, pensa-t-elle, à moins que... à moins que nous ne fassions tous partie d'un même rêve. Seulement, dans ce cas, j'espère que c'est mon rêve à moi, et non pas celui du Roi Rouge! Je n'aimerais pas du tout appartenir au rêve d'une autre personne, continua-t-elle d'un ton plaintif ; j'ai très envie d'aller le réveiller pour

52 Lewis Carroll, *De l'autre côté du miroir*, version numérique sur www.ebooksgratuits.com, p. 56-57

voir ce qui se passera ! ”[53]

Ce conte présente une mise en abyme du conte. Néanmoins, contrairement au roman de Japrisot, Alice assume l'hypothèse du rêve et l'exploite entièrement, jusqu'au réveil, là où Dany ne se projette dans le rêve que pour mieux se protéger d'une réalité désarmante.

Le monde du sommeil dans lequel Dany a l'impression de s'être trouvée emportée, n'est pas celui des rêves merveilleux. Est associé au rêve l'irréel, ce qui n'est pas vécu réellement. Or, comme Dany ne reconnaît pas avoir vécu ce qu'on lui dit, elle se projette dans un rêve. Il faut bien noter que la narratrice ne croit pas à la théorie du rêve. Ce n'est qu'un artifice pour, en quelque sorte, se rassurer, car si tout n'est qu'un rêve, alors rien n'est réel : « Ce dont j'essayais de me persuader avec le plus de force, je crois, c'est que rien de ce qui m'arrivait n'était réel. Ou du moins, il allait se produire quelque chose et soudain, ça ne le serait plus. » (p. 163) Dany n'est pas dupe de son analogie entre ce qui lui arrive et les rêves. Elle sait que l'analogie – établie en comparaison d'une même structure chaotique – entre les rêves et sa réalité ne fait que renforcer la réalité. De même, le témoignage d'une mère d'un soldat dans *Un long dimanche de fiançailles* souligne ce double aspect de la théorie du rêve, qui atténue la réalité pour mieux en souligner la cruelle vérité : « Vous avez raison, j'ai dû rêver tout cela, et aussi que je les ai vus tous les cinq, morts dans la neige, sauf qu'un au moins, si ce n'est deux, n'était pas celui que je m'attendais à trouver là. » (p. 174) La mère rapporte les paroles de son fils. Elle et son mari ne voulaient pas croire à la réalité du témoignage qu'il leur faisait. En recourant à l'hypothèse presque ironique du rêve, de l'hallucination, le fils appuie la réalité de ce qu'il a vu, aussi incroyable que cela puisse être. Ce détour par le rêve, qui se présente comme la négation d'une réalité vécue, n'affirme que d'autant plus cette même réalité.

La réalité se perd et se fond dans le monde du rêve. Les comparaisons et métaphores prennent un double sens. Elles sont et ne sont pas à la fois des figures de style. Ainsi de ces métaphores sur le cauchemar : « Sa vie venait de basculer d'un coup dans le cauchemar (p. 147) ; on m'avait volontairement choisie, moi, Dany Longo, depuis le vendredi, pour endosser ce cauchemar » (p. 181). L'expression commune qui utilise le sens de « cauchemar » au sens figuré est utilisée pour être aussi entendue au sens propre. Il n'y a plus de monde référentiel. La veille et le sommeil ont autant de réalité l'un que l'autre. La porosité des mondes participe du trouble dans lequel le lecteur est plongé, ne sachant s'il doit considérer le récit comme celui d'un rêve ou comme l'histoire folle et pourtant réelle du personnage.

53 *Ibid.* p. 110

Dès lors que les frontières sont brouillées, ce qui était assumé et reconnu comme réalité vécue perd de sa substance pour acquérir l'évanescence du rêve : « Il y a quelques heures à peine de cela, peut-être cinq ou six, mais tout me semble défiguré, c'est aussi éloigné de moi que les rêves au réveil. » (*D.A,* p. 61) Le vécu s'estompe, et ne subsiste que le vague d'un souvenir entre rêve et réalité. Tout se mélange alors et se superpose, le rêve et le vécu physique ayant la même potentialité de réalité : « Dans un miroir, à la devanture d'un restaurant, j'ai vu un instant nos visages qui passaient, ma robe blanche, sa veste sur les épaules, enfin lui et moi, enlacés, dans des éclats de néon, à mille kilomètres de ma vie. Je ne crois pas que je mens : cela m'a semblé plus irréel que tout le reste. » (p. 175) Le miroir offre le reflet du réel. Il présente un degré inférieur de réalité qui apporte pourtant une preuve du réel dont il est la représentation. L'image idyllique qu'il renvoie est pour Dany celle d'un rêve, projeté sur la vitrine. Dans ce va et vient entre le réel physique et l'image du rêve, la réalité se perd, et le réel, pourtant attesté par ce reflet dans la vitrine, en devient irréel. C'est ainsi que la narratrice de *La dame dans l'auto* peut dire : « Je ne sais plus ce que j'ai réellement vécu. » (p. 184) Le vécu est celui du réel aussi bien que du rêve. La confusion d'esprit dans laquelle se retrouve Dany repose sur la porosité de cette frontière.

Ce lieu inexistant dans lequel les mondes se mélangent pourrait être associé au *no man's land*, « la terre de personne », qui est un entre-deux. Les condamnés d'*Un long dimanche de fiançailles* s'y retrouvent non seulement physiquement, mais aussi métaphoriquement par leur statut même, qui les fait appartenir aussi bien au monde des vivants qu'à celui des morts. Ils y sont aussi par l'irréalité de leur situation, entraînant avec eux ceux qui sont à leurs côtés. Ainsi Esperanza, racontant le moment où chacun écrivait sa dernière lettre, dit-t-il ceci à Mathilde : « j'avais l'impression d'être englué dans une autre chose que la vie et la guerre, un ailleurs où rien n'existait vraiment, d'où je ne sortirais plus. » (p. 51) Peut-être lui aussi est-il entré dans le labyrinthe. Ce qui se passe à Bingo est tellement hors du commun que cet événement, dont aucune trace physique n'a subsisté – ne restent que les témoignages, qui sont autant d'inventions éventuelles – semble hors de la réalité, au moment même où les personnages le vivent : « dans ces faisceaux lumineux qui rendaient plus irréel encore ce que nous vivions » (p. 52) La réalité perd corps dans l'exceptionnel de la situation. Le labyrinthe est un espace-frontière entre les mondes. D'ailleurs, Tina, qui s'est engagée, à la suite de son Ange, dans le labyrinthe infernal duquel ils ne reviendront ni l'un ni l'autre, a elle aussi perdu le contact avec la réalité : « Elle dit à Véronique Passavant que même si elle ne devait plus revoir son fiancé, elle veut savoir dans quelles circonstances il a disparu. [...] Le reste, elle s'en accommode, elle n'a pas le sentiment que c'est important, ni tout à fait réel. » (p. 215) Elle renverse ainsi le rapport à la réalité. C'est justement ce qui a semblé irréel aux témoins, incroyable pour ceux qui en ont reçu le

témoignage, qui lui semble le plus réel. L'établissement de la vérité rendra réel aux yeux de tous ce qui est trop cruel, trop inhumain, pour être la réalité. L'enquête qu'elle mène est un combat pour la réalité.

La rencontre de Mi avec François, son ancien amant, est elle aussi marquée du sceau de l'irréalité : « Rien n'était réel que le froid. » (p. 74) La forme négative de la phrase laisse entendre en arrière-plan son corollaire positif : « Tout était irréel, sauf le froid ». Le temps présent se heurte au temps passé dont François l'entoure – « comme avant » (p. 74) établit la communication entre les temps. Cette rencontre fige le temps comme le froid engourdit la narratrice. La réalité présente des faits et des personnes est évacuée. Ce n'est ni vraiment un rêve, ni la conscience de la réalité : le monde est là, autour d'elle, sans que Mi en fasse réellement partie. Le réel se fond dans un univers irréel.

Dans la confusion du rêve, les narratrices tentent de se raccrocher aux éléments du réel qui s'imposent à elles. Se détachent en effet au milieu du brouillard des songes apparents, des détails, des visions, qui viennent soutenir la réalité. Le sens de la vue, pourtant considéré comme particulièrement trompeur, est mis en avant comme preuve du réel : « La blessure, au moins, c'était réel, elle avait le pansement sous les yeux » (*D.A*, p. 93). La vision vaut comme attestation de la réalité parce qu'elle s'inscrit dans le temps présent. Ce sont les souvenirs qui, souvent, se prêtent à la confusion du rêve. Le passé est flou, pour les narratrices, comme le sont leurs rêves. Le défaut de mémoire crée l'illusion et le sentiment d'irréalité. Si la chronologie des événements, et leur logique de cause à effet est mise en doute, en revanche, le résultat, la conséquence du passé, est là au temps présent réellement vécu. Les éléments matériels, érigés en indices, frappent Dany de leur réalité incontestable, ce qui leur donne la valeur de preuve. Ainsi le nom de Maurice Kaub, dans l'annuaire: « C'était imprimé, froid, réel, c'était plus réel encore que le message téléphoné de chez moi, que le cadavre enfermé dans la voiture. » (*D.A*, p. 189) Le réel s'impose et repousse toute hypothèse de rêve, toute excuse. Il est là, incontestable. C'est d'ailleurs ce qui permet à la narratrice de *La dame dans l'auto* de s'innocenter. L'enveloppe chasse le cauchemar, ou plutôt, le ramène au seul sens figuré. Le renversement de situation que cet indice introduit remet le réel au centre et en référence. L'indice matériel referme pour la narratrice la frontière du rêve : « Et Maman-Sup me dit que [...] j'ai réellement vécu ce que je croyais » (p. 250) Au contraire d'Alice qui, en se réveillant, laisse ses aventures comme appartenant au néant du rêve, Dany, en accédant à la vérité, inscrit son histoire dans le réel. La matérialité s'impose et dissipe les brumes du rêve.

Le dernier chapitre remonte le fil en changeant le point de vue de sorte que tout le cauchemar

soit expliqué, c'est-à-dire, s'inscrive dans la réalité. Il est étonnant alors que Caravaille explique avoir lui aussi vécu ce cauchemar : « Vous montriez une assurance si paisible que j'ai douté même de vivre réellement ce que je vivais. » (p. 273) L'instigateur du cauchemar de Dany se prend lui-même au piège du rêve. Remarquons que c'est le doute qui a permis à Dany de découvrir la vérité. C'est la méthode que prône le philosophe Descartes pour obtenir des vérités inébranlables. Mais, si lui doute volontairement et méthodiquement, rejetant toutes les sensation – y compris la vue – car potentiellement trompeuses et illusoires, comme dans les rêves, Dany se retrouve elle confrontée au doute sans le vouloir. C'est ce qui cause son trouble. Et c'est par l'acceptation du rêve que la réalité s'impose finalement à elle.

Le surgissement de la réalité derrière le rêve est plus violent pour la narratrice d'*Un long dimanche de fiançailles*. Son handicap physique, qui paralyse ses mouvements est la conséquence de cette confrontation au réel : « Par la suite, elle a expliqué – on le lui a dit, elle ne se souvient pas de son exploit – qu'elle avait voulu voler comme dans ses rêves. » (p. 81) La réalité l'a rattrapée en s'opposant à ses rêves d'enfant. Le merveilleux s'est trouvé chassé. Dès lors, elle est physiquement marquée par le passé. Sa paralysie est d'ailleurs cause d'un certain dédoublement identitaire : « Cette lettre suit Mathilde à New-York où, dans celle de ses vies qui l'amuse le moins et lui fait perdre le plus de temps, elle est venue se faire opérer par un jeune professeur juif » (*L.D.F*, p. 245) La pluralité des vies de Mathilde, superposées chronologiquement, est semblable aux vies plurielles des rêves. Néanmoins, la réalité de ses vies s'impose bien.

Le même procédé de surgissement de la réalité derrière le rêve est mis en œuvre dans *Piège pour Cendrillon*. La rencontre entre Mi et Do, qui s'étaient perdues de vue depuis de nombreuses années, est pour cette dernière un rappel brutal de la réalité. Elle fait écho aux rêves de Do : « Cette rencontre, Dieu savait pourtant si elle l'avait imaginée : une fois, elle avait lieu sur un paquebot (un paquebot !), une autre fois au théâtre (où elle n'allait jamais), ou bien sur une plage italienne (elle ne connaissait pas l'Italie). Enfin n'importe où dans le monde qui n'était pas vraiment irréel, où elle n'était pas vraiment Do, le monde d'avant le sommeil, quand on peut imaginer sans risque n'importe quoi. » (*P.C,* p. 100) Pour Do, cela restait du domaine du rêve, du fantasme. Le choix des lieux de rencontre en excluait la réalisation. Mais la réalité a rattrapé le rêve en l'actualisant d'une autre façon que tout ce qui avait été imaginé. Les retrouvailles s'inscrivent dans le réel : les deux jeunes femmes se retrouvent par hasard, à la banque dans laquelle travaille Do. L'apparition de Mi chasse tous les rêves de la petite employée : « La rencontre était encore réelle mais elle ne surprenait pas. Néanmoins, Mi était si jolie, si éclatante, elle semblait si merveilleusement accordée au bonheur, que sa vue balayait tous les rêves. » (p. 100) Mi apparaît tel un personnage de conte, mêlant à la fois

le rêve et la réalité. Paradoxalement, la réalité s'impose en surpassant tous les rêves, c'est-à-dire en apparaissant elle aussi comme un rêve. Rêve et réalité vécue s'appellent et se renforcent mutuellement.

Il reste encore une dimension à examiner dans le couple antagoniste du rêve et de la réalité. Le rêve actualise certaines fois la potentialité de réalité de laquelle il est chargé. C'est la conclusion à laquelle arrive Dany après sa longue enquête, et avant que ne s'impose à elle la vérité. Elle pense s'être inventée une vie à laquelle elle aurait fini par croire, substituant une vie imaginée – rêvée – à sa vie réelle. Il s'agit bien de faire du rêve une réalité. L'hypothèse du rêve auquel elle aurait cru se construit au fur et à mesure de la narration, donc du voyage. La sensation de « déjà-vu » résulte de la confrontation d'une image mentale avec la réalité : « Elle avait une impression curieuse de déjà vu, comme si elle avait imaginé par avance cette scène dans tous ses détails, ou si elle la revivait. » (*D.A,* p. 96) Le labyrinthe intérieur se heurte à la vision extérieure. C'est néanmoins une fausse actualisation du rêve qui est mise en scène dans *La dame dans l'auto*, puisque la narratrice n'a rien inventé. Le récit ne fait qu'ouvrir la possibilité d'une correspondance des mondes.

Les deux autres romans au contraire mettent en scène la réalisation du rêve. Le rêve est doté d'un pouvoir presque prémonitoire qui fait de la réalité l'actualisation de la vision du sommeil. C'est ainsi que Mathilde a rêvé sa rencontre avec Cet Homme : « Mathilde, devant ces tournesols à l'infini, a un sentiment étrange de déjà-vu, mais ce devait être, pense-t-elle, dans un rêve qu'elle a eu autrefois, il y a des années, qu'elle a oublié. » (*L.D.F,* p. 336) Elle avait fait un rêve similaire en novembre 1919 :

> Elle rêve d'un champ de blé immense et jaune jusqu'à l'horizon. Un homme la regarde vers qui elle va. Elle entend le craquement de ses propres pas qui écrasent les blés, mais ce ne sont maintenant, autour d'elle, que des fleurs, de grandes marguerites jaunes qui se multiplient et qu'elle écrase en marchant. L'homme a disparu. Les tiges des fleurs sont devenues si épaisses qu'elle ne peut plus rien voir. Elle comprend l'erreur qu'elle a faite, elle n'aurait jamais dû s'avancer ainsi, c'était des tournesols, elle le sait bien maintenant, des tournesols plus hauts qu'elle, l'entourant de tous côtés, dont elle casse rageusement les grosses tiges qui saignent blanc à coups de pied […]. (p. 147)

La métamorphose des blés en tournesols figure l'avancée dans le labyrinthe de l'enquête. La rencontre avec Cet Homme est, nous l'avons dit, le cœur du labyrinthe emprunté par Mathilde, et la clé pour en sortir. Alors qu'elle avait rêvé « qu'elle ne pourrait pas quelque chose » (p. 147), la réalisation d'une partie de ce rêve lui permet de pouvoir sortir. Il y a bien une actualisation du rêve par la confrontation à la réalité. C'est d'ailleurs le rêve qui est moteur pour Mathilde. En effet, à la suite du récit de Célestin Poux, « quelque part, dans sa petite cervelle amorphe, est né un songe »

(p. 290), celui que Manech était toujours vivant le dimanche soir. C'est en voulant vérifier cette hypothèse à laquelle Mathilde ne croit pas vraiment – puisqu'elle la qualifie elle-même de « songe » – qu'elle va retrouver Manech. Elle semble croire en une certaine force du rêve, qui recèlerait en lui une part de réalité maintenue au seul état de puissance, et dont la réalité en serait l'actualisation.

La mise en place du projet meurtrier de Jeanne et Do n'est finalement pas autre chose que la réalisation d'un rêve. C'est bien parce que Do ne se contente pas du rêve qu'elle envisage de tuer Mi : « Personne ne pouvait lire dans ses yeux [...] que ce n'était pas cette enfant gâtée dont elle avait besoin mais d'une vie qu'elle avait trop longtemps vécue en rêve et que l'enfant gâtée ne menait même pas. Elle l'aurait menée à sa place. Elle aurait su mieux profiter du luxe, de l'argent facile, de la dépendance et de la lâcheté des autres. » (p. 119) Le meurtre et l'usurpation d'identité n'ont d'autre but que de permettre à Do de vivre réellement la vie de Mi, qu'elle n'a pu que s'imaginer. Le récit du meurtre est donc celui de la réalisation d'un meurtre. Il s'agit, pour Do, de réaliser les potentialités du rêve. A l'inverse, pour Mi, son but en reprenant le projet assassin à son compte, est de maintenir son rêve dans la réalité. L'argent dont bénéficie sans limite l'héritière est finalement le rêve commun aux deux jeunes femmes qui chacune refusent de se contenter du rêve.

Les trois romans présentent donc un cheminement entre rêve et réalité, ou plutôt du rêve à la réalité.

2) Le conte comme intertexte

Les romans policiers s'inscrivent d'ordinaire dans le quotidien et multiplient les « effets de réel » pour donner à lire une histoire qui pourrait être vraie. Le monde représenté dans la fiction est bien souvent une stricte copie du monde réel du lecteur. Japrisot utilise également ce ressort. Les villes traversées par Dany dans *La dame dans l'auto* sont ainsi des villes réelles : Auxerre, Avignon, Cassis, Marseille, par exemple. Le périple, effectué dans la Thunderbird, s'inscrit dans une chronologie précise, structurée par des dates. De même, *Un long dimanche de fiançailles* précise le temps qui passe – en tête de chapitre figurent les mois et année de l'action narrée à suivre –, et surtout, la crise du crime a lieu pendant un événement historique identifié. L'inscription dans les tranchées de 14-18 fait également appartenir le roman au genre du roman historique. La narratrice de *Piège pour Cendrillon* évolue elle aussi dans des villes réelles. La mention des articles de journaux tout au long du récit, ainsi que le style journalistique de l'ultime chapitre entretiennent l'illusion de réalité.

Renforçant l'aspect du rêve, le motif du conte est développé – avec certes plus ou moins de force – dans chacun des trois romans. Dès la première ligne, les récits de *Piège pour Cendrillon* et *Un long dimanche de fiançailles* mettent en avant la fiction. Les chapitres préliminaires de ces deux romans commencent par « il était une fois » (*P.C*, p. 9 ; *L.D.F,* p. 13). Cette formule traditionnelle d'ouverture du conte place le récit dans un cadre qui se revendique d'un monde de fiction.

La situation initiale du second de ces romans est la suivante : « cinq soldats français qui faisaient la guerre, parce que les choses sont ainsi » (*L.D.F,* p. 13). Le paradoxe du conte – merveilleux – mélangé au réalisme historique est déjà amorcé dans ces premières lignes, par la mention de la nationalité des soldats, qui replace l'action dans le monde réel. La présentation des condamnés reprend des caractéristiques propres aux héros chevaliers des contes de fées : « Le premier, jadis aventureux et gai » (p. 13). L'inscription dans un temps indéterminé est propre au conte. Mais le reste de la présentation chasse tout aspect merveilleux, en inscrivant le personnage dans un temps historique : « Il avait des bottes à ses pieds, prises à un Allemand, et ces bottes s'enfonçaient dans la boue, de tranchée en tranchée » (p. 13). Les tranchées sont le symbole de la première guerre mondiale. La boue, la mort écartent le modèle du conte alors même que les bottes constituent un accessoire lié aux contes – on peut penser aux bottes de sept lieues dans *Le Petit Poucet*. La réalité cruelle apparaît d'autant plus par le contraste créé par l'incipit de conte. La forme du conte est ainsi détournée par le contenu réaliste du propos.

C'est *Piège pour Cendrillon* qui exploite le plus le modèle du conte, tout en le détournant. La situation initiale du conte préliminaire est posée par la présentation des personnages : Mi, Do, La, et leur marraine Midola, présentée dans un premier temps comme la bonne fée des contes. Le début de ce conte n'est pas sans rappeler celui qu'entreprend de raconter le Chapelier fou d'*Alice au pays des merveilles* : « Il était une fois trois petites sœurs, commença le Loir en toute hâte. Elles se nommaient Elsie, Lacie, et Tillie, et elles vivaient au fond d'un puits...[54] » La deuxième séquence narrative traditionnelle des contes est l'introduction de l'élément perturbateur. Le narrateur du conte joue des attentes du lecteur quant au schéma structurel en multipliant, en anaphore, la formule de perturbation « un jour » (*P.C,* p. 9), anéantissant ainsi son effet de rupture. La reprise de la présentation des personnages fait en outre écho à un conte bien connu :« Des trois petites filles, Mi est la plus jolie, Do la plus intelligente, La est bientôt morte. » (p. 9) La beauté pour l'une, l'intelligence – ou l'esprit, dans le vocabulaire des contes – pour l'autre. Cette répartition des qualités peut faire penser à celles que donnent les bonnes fées à la Belle au bois dormant dans son berceau. On peut aussi penser au conte de Perrault, *Riquet à la houppe*[55] : la reine du royaume

54 Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles,* p. 97
55 Charles Perrault, « Riquet à la houppe », *Contes,* Ed. eBooksFrance

voisin de celui de Riquet donne naissance à deux filles : « La première qui vint au monde était plus belle que le jour », mais sans esprit, tandis que la seconde « se trouva extrêmement laide » mais récompensée par un esprit grandiose. Les deux personnages principaux s'inscrivent ainsi dans l'univers du conte traditionnel. Le schéma de l'élément perturbateur est ensuite repris, pour être de nouveau détourné, par la multiplication de la formule « un jour » (p. 10). Les morts successives ne changent strictement rien dans le comportement de la marraine, qui, de la bonne fée, passe au personnage de la mauvaise fée, en détournant son attention de Do.

Le récit au passé est ensuite délaissé pour un récit au futur proche qui sonne presque comme étant performatif : « Plus tard encore, marraine Midola va mourir » (p.11). On a l'impression que le récit fait effectivement mourir marraine Midola. Avec sa mort, le conte va prendre fin. Mais avant d'y mettre le point final, le narrateur ancre son récit dans l'univers du conte : « marraine Midola va mourir, comme meurent les fées, dans son palais de Florence, de Rome, ou de l'Adriatique » (p.11). Midola serait ainsi le personnage de la bonne fée. Elle est un personnage de conte, dans un « palais », lieu emblématique des contes merveilleux de princesse, qui se situe dans un pays qui en devient inconnu et se perd dans le monde féérique à force de se disperser dans le monde réel : elle n'a pas d'ancrage dans le monde réel.

Le narrateur nomme ensuite son récit : « et c'est Do qui invente ce conte » (p.11). Les références que nous avons pu déceler à l'univers du conte sont donc clairement affichées et montrées comme valables. En plaçant son récit dans le genre du conte, Do se positionne comme conteuse qui invente, et elle dénonce son propre texte comme étant fictif, au sens de la fable mensongère : « ce conte dont elle sait, parce qu'elle n'est plus une petite fille, qu'il est faux ». Le lecteur, qui a cru au conte, se retrouve alors pris au piège. Il avait confiance en la narratrice, croyait à ce conte comme un enfant – qui pourtant est bien conscient du fait que le conte est une histoire inventée, mais qui choisit d'y croire néanmoins – et la narratrice lui renvoie sa croyance, la dénonce.

Le conte ne s'arrête pas sur cette dénonciation : « il est juste assez vrai pour l'empêcher de dormir » (p.11). Alors que le paragraphe précédent se clôturait sur le mot « faux », celui-ci revient sur le mensonge en lui attribuant une part de vérité. A quoi dès lors faire confiance, à quoi croire dans ce conte ? La parole de la narratrice est ainsi mise en cause. Et tandis que traditionnellement, on raconte une histoire, un conte aux enfants, pour qu'ils s'endorment, ce conte-ci a, sur sa narratrice, l'effet inverse : il l'empêche de dormir. La fonction du conte est donc complètement renversée. La narratrice démonte alors les références aux contes qu'elle venait juste d'installer : « mais marraine Midola n'est pas une fée, c'est une vieille dame riche [...] qui n'est pas plus sa marraine que Mi n'est sa cousine » (p. 12). C'est bien l'argent qui se retrouve au cœur de toute cette

histoire. Et même si elle remet ces liens en cause, elle les justifie par ailleurs : cette histoire de marraine et de cousine, on la lui a racontée : « ce sont seulement des choses qu'on dit aux enfants des femmes de ménage, comme Do, comme La, parce que c'est gentil et que ça ne fait du mal à personne » (p. 12). Le conte qu'elle a inventé semble montrer qu'elle y a cru, à cette histoire, et que ces « mensonges », ces « contes », qui apparaissent comme un « roman familial » qui aurait mal tourné ne sont pas innocents. Elle semble alors dénoncer le conte.

Et pourtant, le dernier paragraphe réactive les motifs du conte, et même les précise : « Do, qui a vingt ans comme la petite princesse aux longs cheveux des photos de magazine, reçoit chaque année, pour Noël, des escarpins cousus à Florence. C'est pour cela, peut-être, qu'elle se prend pour Cendrillon. » (p. 12) Ces quelques lignes finissent de signaler le modèle du conte. Le terme « princesse » est prononcé, et cette princesse reçoit son épithète, « aux longs cheveux » : dans l'imaginaire collectif, la « princesse aux longs cheveux », c'est Raiponce, personnage que mettent en scène les frères Grimm. Enfin, il y a « l'escarpin », la chaussure de Cendrillon. Mais jusqu'au bout, le modèle est renversé : alors que Cendrillon perd sa chaussure, Do la reçoit. Néanmoins ce motif permet d'identifier Do à Cendrillon. Dans cette fin de conte, il y a un double mouvement de dénonciation du conte et d'assimilation au conte, de la part même de celle qui dénonce et s'identifie.

Ce conte n'était que l'ouverture – au sens musical de l'exposition des thèmes – dont le roman qui fait suite est la prolongation. L'héritage de marraine Midola est l'enjeu du roman à venir. Et si, ensuite, la narration, prise en charge au départ par Do, abandonne, semble-t-il, la forme du conte, elle se souvient du conte qui l'a précédée. C'est ainsi qu'ici et là resurgissent des éléments de conte, qui semblent comme pris au piège du roman policier.

Le titre du roman donnant également cette clé de lecture, nous commencerons notre périple par ce conte populaire bien connu que relatent à la fois Perrault et les frères Grimm : *Cendrillon*.

Cendrillon est la fille d'un gentilhomme qui se remarie à la mort de son épouse. Cette femme a déjà deux filles et fait subir à sa belle-fille l'humiliation d'être la servante de la maison. Rappelons que la mère de Do était femme de ménage, profession que Domenica n'a pas poursuivie, puisqu'elle est employée dans une banque. Cendrillon est utilisée par ses demi-sœurs et sa belle-mère. Do est quant à elle utilisée par Mi, qui traite tout le monde comme des esclaves (p. 53), y compris Do, à qui elle demande d'arrêter de travailler à la banque pour être présente auprès d'elle tout le temps, à qui elle demande de lui passer les cent coups de brosse dans les cheveux, comme Cendrillon qui coiffe ses demi-sœurs avant qu'elles n'aillent au bal où elle n'ira pas.

Cendrillon est aussi ce personnage qui accède, à la fin du conte, au rang social qu'elle mérite de par sa gentillesse. Do semble ressentir également ce sentiment de ne pas occuper la place qu'elle mérite, place qu'occupe Mi : « ce n'était pas cette enfant gâtée dont elle avait besoin mais d'une vie qu'elle avait trop longtemps vécue en rêve et que l'enfant gâtée ne menait même pas. Elle l'aurait menée à sa place. Elle aurait su mieux profiter du luxe, de l'argent facile, de la dépendance et de la lâcheté des autres. » (p. 119) Certes, les motivations de Do sont principalement financières. Néanmoins, ce rêve d'une vie autre, d'une vie digne d'elle semble la rapprocher de son héroïne Cendrillon, qui elle, est parvenue à ses rêves. Actualiser ce rêve, tel est le but de l'entreprise diabolique d'assassinat imaginée par Jeanne et réalisée par Do. Est-ce à dire que Do aussi a réussi ? Rien n'est moins sûr.

Dans le conte de Perrault, la marraine est un personnage central, bienveillant et adjuvant. Au début du conte de Do, marraine Midola semble lui être assimilée. Et si, au fur et à mesure du conte, elle perd ce statut, dans le roman, elle rejoint le personnage de la fée marraine bienfaitrice. Midola, en effet, prodigue à Mi l'argent nécessaire à toutes ses folies, argent qui lui semble promis comme héritage. Mais qu'elle soit la bonne fée pour Mi, de cela il a toujours été question dans le conte initial. Pour Do en revanche, elle ne prend cette fonction que dans le roman : Midola devient sa marraine, ou du moins ne se reconnaît comme telle que dans les lettres qu'elle échange avec Do : « Je défis une ficelle qui serrait plusieurs lettres ensemble. C'était des lettres de marraine Midola (elle signait ainsi) à quelqu'un que je crus d'abord Mi parce qu'elles commençaient pas " Ma chérie ", ou " Carina ", ou " Ma petite ". En les lisant, je compris que s'il y était beaucoup question de Mi, elles étaient adressées à Do. » (p. 93). La parenthèse souligne le rapport qu'entretenaient les deux femmes, rapport confirmé par le récit de Jeanne :

> Sa première lettre [lettre de Do à Midola] datait du jour de son " engagement ". Elle y disait qu'elle avait eu le bonheur de retrouver Mi, que tout allait bien, qu'elle espérait qu'il en était de même pour une marraine " qui était un peu la sienne ". [...] La réponse arriva quatre jours plus tard, et elle était proprement délirante. Do était une bénédiction. Elle était restée comme sa marraine Midola se souvenait d'elle, douce, raisonnable, affectueuse. (p. 115-116)

Par cet échange épistolaire, les personnages de conte prennent vie, et deviennent personnages " réels ", du monde quotidien. Et marraine Midola devient d'autant plus la bonne fée de Cendrillon-Do qu'elle lui lègue finalement tout : « *c'était Do qui héritait*[56] » (p. 205). En lui léguant sa fortune, marraine Midola permet à Do d'aller au bal : d'entrer dans le monde de l'opulence. Malheureusement pour Do, elle n'en profitera pas, son conte de fée tournant court par sa propre mort – si l'amnésique est Do – ou par l'amnésie – si elle est Mi et a voulu prendre la place de Do, elle ne se souvient pas de son plan et, reconnue comme Mi, elle n'hérite pas. Alors que le modèle

56 En italique dans le texte

semblait pouvoir fonctionner, il est renversé avant que tout ne soit accompli.

La chaussure, ou la pantoufle, est l'objet attaché à Cendrillon. Dans le conte, on l'a dit, Do reçoit des escarpins en cadeau de Noël, alors que Cendrillon perd sa pantoufle. On retrouve dans le roman cet élément, mais il est attaché non pas à Do, mais à Mi ; c'est son signe distinctif, un des objets qui la représentent. Lorsque l'amnésique croit comprendre qu'elle n'est pas Mi, mais Do, elle change d'identité en changeant de vêtements, et notamment en enlevant ses chaussures : « Puis je pris [dans la valise de Do] une culotte, une combinaison qui m'avaient appartenu, la robe de chambre en écossais. Je changeai de vêtements. J'ôtais même mes chaussures. Je descendis pieds nus au rez-de-chaussée. Tout ce que je gardais de " l'autre ", c'était mes gants et mes gants étaient à moi. » (p. 94). Laissant les vêtements et les chaussures de Mi de côté, elle cesse d'être « la princesse » et redevient Cendrillon, sans que minuit n'ait sonné. A l'inverse, le plan de Jeanne étant de la faire passer pour Mi, lorsqu'elle joue le rôle de Mi, elle rechausse les escarpins : « Elle [Jeanne] m'habillait comme Micky, me fardait comme Micky. Des jupes de gros lainages amples, des jupons, du linge blanc, vert d'eau, bleu ciel. Des escarpins Raffermi. » (p. 156) Pour se glisser dans le rôle qu'il lui incombe de jouer, Do doit glisser son pied dans la pantoufle Raffermi de Mi. En étant Mi, elle joue à la princesse ; elle est Cendrillon qui va au bal.

En revanche, un autre objet a remplacé pour l'amnésique la chaussure : les gants blancs sont l'objet qui lui est attaché. Remarquons ce subtil rapprochement visible à partir de la version de Grimm : « la pantoufle qui lui allait comme un gant ». Dans le roman la comparaison s'inverse et prend un sens symbolique : ses gants lui allaient comme la pantoufle à Cendrillon.

Dernier élément, enfin, du conte *Cendrillon* que l'on retrouve dans le roman de Japrisot : la mutilation corporelle. Dans la version de Perrault, les deux sœurs, ne parvenant pas à entrer entièrement leur pied dans la pantoufle se coupent, sur les ordres de leur mère, la partie qui dépasse : un orteil pour l'aînée, le talon pour la cadette. Ces mutilations corporelles – que les analystes psychanalytiques interprètent comme l'expression masquée d'une relation entre le fils du roi et les sœurs – ont pour fonction d'endosser la personnalité d'une autre. Elles pensent en effet pouvoir tromper le prince en parvenant à chausser la pantoufle, et se faire passer pour la magnifique princesse du bal dont le prince est tombé amoureux. De mutilations corporelles volontaires, il en est aussi question dans le roman. Dans le plan qu'a échafaudé Jeanne pour faire disparaître Mi, Do doit se brûler le visage et les mains, afin qu'elle ne puisse pas être formellement identifiée, étant physiquement changée, et ainsi endosser la personnalité de Mi.

La Belle au bois dormant est un conte qui a pour personnage principal une princesse. Dans son berceau, elle reçoit comme dons, dans la version de Grimm, de la part des fées, la Vertu, la Beauté, et la Richesse. Si Mi n'est pas un exemple de vertu, en revanche, beauté et richesse lui vont bien – du moins se pense-t-elle dotée de richesse par l'héritage attendu de marraine Midola. Pour ce qui est de la beauté, nous en avons déjà parlé dans le conte préliminaire.

Ce personnage a, dans le conte, un double négatif. Il s'agit de la mauvaise fée, que le roi et la reine n'ont pas invitée, et qui lance la terrible malédiction sur l'enfant : elle mourra en se piquant avec un fuseau. Cette méchante fée n'a pas de nom dans les versions de Perrault et des Grimm. Ce n'est que dans la réécriture qu'en fait Madame d'Aulnoy, dans ses contes *La Biche au bois dormant* et *La Princesse printanière* que le personnage, bien qu'il ait une fonction un peu différente, reçoit le nom de Carabosse. C'est ce nom qui est resté attaché à *La Belle au bois dormant*. Cette vieille fée Carabosse, marraine Midola l'est aussi. Elle devient pour Mi sa fée Carabosse en jetant sur elle le mauvais sort de la déshériter. La fée Carabosse, ce peut aussi être Jeanne qui entreprend de conduire Mi à sa perte, de l'assassiner.

La malédiction de Carabosse a été atténuée par la dernière bonne fée : la princesse ne mourra pas de sa piqûre, mais s'endormira pendant cent ans, jusqu'à l'arrivée d'un prince. Le sommeil prolongé est la situation de départ du roman : tout commence par le coma dans lequel se trouve plongée l'amnésique. Elle est comme morte – « et je meurs à nouveau, heureuse » (p. 15) – et pourtant plongée dans le « sommeil » (p. 16). L'étymologie du mot léthargie nous fournit de précieuses informations. Le mot est composé de « let », la mort, de « lêthê », l'oubli, et d' « argos », qui signifie oisif. La léthargie est donc composée surtout de l'oubli. Le personnage principal du roman est confronté à l'amnésie, l'absence de mémoire : elle a tout oublié de sa vie, « quinze ans gommés » (p. 24). Le coma et l'amnésie, le personnage, qu'elle soit Do ou Mi, les doit à la malédiction de Jeanne : c'est son plan qui l'a conduite là. Mais autour de la princesse, dans son château, tout s'était arrêté pendant son sommeil. Tel n'est pas le cas pour l'amnésique. Ces choses là ne peuvent se passer que dans le monde merveilleux ; le monde quotidien est lui soumis au temps chronologique et historique. Et si l'amnésique sort du coma en moins d'un siècle, néanmoins, son amnésie perdure. Même s'il est dit que « la détenue retrouva ses souvenirs » (p. 219) cela n'est peut-être qu'une comédie de plus à laquelle se livre la narratrice. L'amnésie du personnage est l'équivalent du sommeil prolongé de la Belle au bois dormant.

Le lecteur n'a pas pu oublier comment se réveille, dans la version des Grimm, la belle princesse endormie : un baiser de son prince (charmant) et le sommeil s'évapore. Le personnage du roman pense elle aussi, à un moment, sortir de sa torpeur par un baiser : « Il [François Roussin, l'ex-amant

de Mi] m'embrassa sur la bouche. [...] Un autre engourdissement me gagnait, qui ne ressemblait en rien à celui du déjeuner, qui était comme une déchirure douce dans tous mes membres. Une sensation qui venait d'avant la clinique, avant la lumière blanche, " d'avant " tout simplement. Je ne bougeai pas. J'étais attentive, et je crois que j'avais l'espoir absurde de tout retrouver sur un baiser. Je m'écartai parce que je ne pouvais plus respirer. » (p. 79-80) Cet « espoir absurde » semble bien être celui de vivre le conte de fée. Mais ce baiser ne fait pas revenir ses souvenirs. Il est un échec. Et cela peut-être aussi parce François joue de son côté au prince charmant, ce qu'il est loin d'être : « C'est un rapace. Il n'a jamais fait attention à elle [Mi], il couchait avec un héritage. » (p. 137) Le modèle est donc repris mais donne lieu à un double échec.

Dans le conte du premier chapitre, s'était mise en place une périphrase pour désigner Mi, « la princesse aux longs cheveux » (p. 12). Dans le roman la périphrase est de nouveau employée (p. 108, 110, 133), désignant toujours la Mi d'avant l'incendie, celle qui était riche, « l'enfant gâtée ».

On peut aussi rapprocher la nouvelle Mi, du moins celle du début du roman, de la princesse Raiponce. En effet, Raiponce est l'unique enfant du roi et de la reine. Mais comme, enceinte, la reine ne pouvait résister aux raiponces du jardin de leur voisine la sorcière, son mari alla lui en cueillir une première fois, puis une deuxième. C'est alors que la sorcière le surprit. Elle lui permit d'en prendre autant qu'il voudrait, en échange de quoi il devrait lui donner l'enfant à naître. Terrifié, le roi accepta. C'est ainsi que Raiponce vécut dans une tour isolée connue de la seule sorcière. L'isolement, la nouvelle Mi le connaît aussi. Jeanne la met à l'écart du monde : « Pourquoi ne puis-je pas voir ceux que j'ai connu ? » (p. 57). Jusqu'à ce qu'elle se rende compte qu'elle n'est sûrement pas Mi, Jeanne garde l'amnésique dans une maison éloignée de tous, à l'abri des regards. Le rapprochement va même plus loin. La sorcière est considérée par Raiponce comme sa « mère-marraine » ; de son côté, Mi pense à Jeanne comme une « mère adoptive » (p. 86). La sorcière, comme Jeanne, sont des mères de substitution pour les deux princesses.

Pourtant, la gouvernante, parce qu'elle cherche à tout surveiller, est appelée par François le « Dragon » (p. 76). S'il n'y a pas dans le conte *Raiponce* de dragon, c'est néanmoins un des éléments traditionnels des contes de princesse : le prince doit délivrer une princesse enfermée dans une tour gardée par un dragon. Dans le roman, le « Dragon » garde la tour de la mémoire de l'amnésique. Il s'agit qu'elle ne se souvienne pas de tout à n'importe quel moment. La narratrice est bien enfermée dans un corps sans mémoire ; « je pouvais [...] laisser ma mémoire s'arracher les ailes contre les barreaux de sa cage » (p. 23). L'enfermement, tel est ce qui rapproche notre narratrice de Raiponce.

Les « dragons » sont aussi présents dans *Un long dimanche de fiançailles*. Le terme désigne, dans le domaine militaire, les soldats se déplaçant à cheval. Et c'est bien en ce sens que le mot est utilisé dans le récit : « [Les cinq condamnés] étaient encadrés par des dragons à cheval, en bleu horizon comme nous tous. » (*L.D.F,* p. 41) La fonction de garde qui est la leur à ce moment-là rappelle bien les dragons des contes, d'autant que la description de leur départ fait appel à cette image : « tous les dragons s'en sont allés, dans un grand nuage d'haleine blême. » (p. 41) Le « nuage » dans les contes est celui du feu que crachent les dragons. La double lecture réintroduit du merveilleux dans l'univers réaliste de la guerre.

A travers ce parcours dans la littérature des contes, nous avons pu nous rendre compte que *Piège pour Cendrillon* était riche en réemploi de modèles de contes très précis. Mais le modèle est toujours décalé, il ne cadre jamais jusqu'au bout avec ce que le roman propose. C'est ainsi que les personnages apparaissent comme des personnages à double face. Nous retrouvons en François, le possible prince charmant qui se révèle être un vautour. Le prince Charmant, nous le retrouvons aussi en Serge, qui a prévenu Mi du complot qui se jouait contre elle, mais cette figure se retourne encore une fois pour laisser apparaître un odieux maître chanteur. Ajoutons que cette figure ambivalente se retrouve aussi dans *La dame dans l'auto* avec le personnage de Philippe, cet « ange » (*D.A,* p. 112) qui apparaît soudain dans la voiture de Dany. Cette dernière semble presque croire aux contes de fées à ses côtés : « Elle se raconta aussi […] qu'il pourrait changer d'avis avant le départ de son bateau, que les garçons, pas plus que les filles ne font l'amour sans aimer un peu, des histoires. » (p. 135) Espérant qu'il reste avec elle, elle voit en lui un prince charmant qui saurait la sortir de son cauchemar. Mais celui-ci n'est qu'un menteur manipulateur qui abandonne la narratrice et lui vole son argent, ainsi que la voiture. Japrisot se livre à ce même décalage des fonctions des personnages sur ceux du roman policier, en cumulant tous les rôles en un seul personnage.

Enfin, les trois romans sont chargés d'un lourd intertexte ; il s'agit des textes de Lewis Carroll, *Les aventures d'Alice au pays des merveilles,* et *De l'autre côté du miroir.* Christine Ferniot écrit dans son article de journaliste critique que Japrisot est « obsédé par la figure d'Alice chez Lewis Carroll[57] ». Lorsque ses œuvres comportent une citation en exergue, Japrisot cite Lewis Carroll, et c'est le cas, pour les romans qui nous occupent, d'*Un long dimanche de fiançailles* :

> “ Je vois personne sur la route ”, dit Alice.
> “ Comme je voudrais avoir d'aussi bons yeux ”, remarqua le Roi d'un ton amer. “ Voir

57 Christine Ferniot, « Romans policiers », in *Télérama*, n°3206, 2011

> Personne ! Et à cette distance encore ! Moi, tout ce que je suis capable de voir, sous cette lumière, c'est des gens ! ”[58] »

Cette référence directe au texte de Carroll l'inscrit comme intertexte avec le roman. Néanmoins, les références à Alice, outre celles déjà analysées, du motif de la chute dans le puits et du rêve, sont aussi nombreuses dans les autres romans.

C'est la question de l'identité et de la mémoire qui marque un rapprochement singulier entre les textes de Lewis Carroll et ceux de Japrisot. Les personnages de Japrisot sont en proie à des troubles identitaires. Mi, en proie au doute quant à son identité véritable fait la requête suivante à l'avocat François: « Je suis venue pour savoir qui vous étiez et pour que vous me disiez qui je suis » (*P.C,* p. 70). Cette demande, Alice la formule elle aussi : « Dites-moi d'abord qui je suis[59] ». Alice ne pense plus être elle-même car ses facultés mentales sont perturbées, tout comme l'amnésique de *Piège pour Cendrillon* qui n'a plus aucun souvenir d'elle-même. La narratrice de ce roman tout comme celle de *La dame dans l'auto* ont de nombreux points communs avec Alice. Toutes deux entrent en rupture avec leur identité passée, même si Dany cherche à la récupérer, alors que Mi-narratrice cherche à s'en séparer. Alice fait elle aussi l'expérience de ne plus se reconnaître :

> “ Mon Dieu ! Mon Dieu ! Comme tout est bizarre aujourd’hui ! Pourtant, hier, les choses se passaient normalement. Je me demande si on m’a changée pendant la nuit ? Voyons, réfléchissons : est-ce que j’étais bien la même quand je me suis levée ce matin ? Je crois me rappeler que je me suis sentie un peu différente. Mais, si je ne suis pas la même, la question qui se pose est la suivante : Qui diable puis-je bien être? Ah, c’est là le grand problème ! ” Et elle se mit à penser à toutes les petites filles de son âge qu’elle connaissait, pour voir si elle ne serait pas devenue l’une d’elles[60]. (p. 19-20)

La fracture identitaire n'est pas sans rappeler celle que traversent chacune à leur manière Mi et Dany. Ces trois héroïnes sont victimes d'une mémoire qui semble défaillante. Alice perd son identité à la fois dans *Alice au pays des merveilles*, et dans *De l'autre côté du miroir*, à cause, dans ce dernier récit, du bois qu'elle traverse :

> Et maintenant, qui suis-je? Je veux absolument m'en souvenir, si c'est possible ! Je suis tout à fait décidée à m'en souvenir ! » Mais, elle avait beau être tout à fait décidée, cela ne lui servit pas à grand-chose ; tout ce qu'elle put trouver, après s'être cassé la tête pendant un bon moment, ce fut ceci : « L, je suis sûre que ça commence par L. ! [...]
> – Qui es-tu ? demanda le Faon. (Quelle voix douce il avait !) “ Je voudrais bien le savoir ! ” pensa la pauvre Alice. Puis, elle répondit, assez tristement :
> – Je ne suis rien, pour l'instant.
> – Réfléchis un peu, dit le Faon ; ça ne peut pas aller comme ça.
> Alice réfléchit, mais sans résultat.
> – Pourrais-tu, je te prie, me dire qui tu es, toi ? demanda-t- elle d'une voix timide. Je crois que ça m'aiderait un peu.
> – Je vais te le dire si tu viens avec moi plus loin, répondit le Faon. Ici, je ne peux pas m'en

58 Lewis Carroll, *De l'autre côté du miroir.* L'édition prise en référence n'est pas signalée. (Dans l'édition en ligne sur www.ebooksgratuits.com la citation se trouve p. 96)
59 Lewis Carroll, *Les aventures d'Alice au pays des merveilles*, Folio Classique, p. 55
60 *Ibid,* p. 19-20

souvenir[61].

Au contact du bois de l'autre côté du miroir, Alice se trouve comme contaminée par les propriétés de cet environnement qui enlève le nom de toute chose. Sans son nom, Alice perd son identité, comme le souligne le Faon qui n'est « rien » s'il ne peut dire qui il est. C'est au même phénomène d'amnésie que Mi est confrontée. Malgré tous ses efforts, sa mémoire ne parvient pas à lui revenir, et c'est pourquoi elle se lance dans une enquête. Il lui faut avancer, tout comme Alice doit sortir de ce bois pour être de nouveau capable de nommer et d'être nommée.

Alice, sans identité après sa chute dans le puits, poursuivait ainsi sa phrase : « si ça me plaît d'être cette personne là, alors je remonterai ; sinon, je resterai ici jusqu'à ce que je sois quelqu'un d'autre ». C'est finalement le même chemin qu'emprunte l'amnésique. Repoussant l'identité de Mi, elle a trouvé en Do le personnage qui lui convenait. Do doit se faire passer pour « la princesse » ; tel était le plan qu'elles avaient conçu. Elle doit encore une fois changer d'identité en endossant le rôle de Mi, rôle qui finit par lui coller à la peau, car c'est à elle qu'elle s'identifiera à la fin.

Comme Alice, la narratrice est victime d'un dédoublement de personnalité, sensiblement présent au début du roman, avant qu'elle ne se connaisse : elle vient de se regarder dans un miroir et se découvrir la tête couverte de pansements, en « momie » : « J'avais la sensation de me voir par les yeux de ceux qui me regardaient, comme si je me dédoublais, dans cette chambre blanche, dans ce lit blanc. Une chose informe, avec trois trous, laide, honteuse, hurlante. » (p. 26). C'est ici la version la plus violente du dédoublement. Plus douce est celle où Do joue le rôle de Mi. Do-Mi (Dominique), deux personnes en une, comme Alice qui « aimait à être deux personnes[62] ».

Le personnage de Dany est de ce point de vue très proche d'Alice. Nous avions noté que le dédoublement dont il est victime est aussi intérieur et passe par la présence de Maman-Sup, voix de la raison. Alice a le même dédoublement :

> “ Allons ! cela ne sert à rien de pleurer comme cela ! ” se dit-elle d’un ton sévère. “ Je te conseille de t’arrêter à l’instant ! ” Elle avait coutume de se donner de très bons conseils (quoiqu’elle ne les suivît guère), et, parfois, elle se réprimandait si vertement que les larmes lui venaient aux yeux. Elle se rappelait qu’un jour elle avait essayé de se gifler pour avoir triché au cours d’une partie de croquet qu’elle jouait contre elle-même, car cette étrange enfant aimait beaucoup faire semblant d’être deux personnes différentes. “ Mais c’est bien inutile à présent, pensa la pauvre Alice, de faire semblant d’être deux ! C’est tout juste s’il reste assez de moi pour former une seule personne digne de ce nom ! ”[63]

La voix de Maman-Sup donne toujours des conseils de raison, que Dany ne suit jamais. Le

61 L. Carroll, *De l'autre côté du miroir*, version numérique sur www.ebooksgratuits.com, p. 43-44
62 *Ibid*, p. 50
63 L. Carroll, *Alice au pays des merveilles*, p. 14

délitement de son identité conduit Dany a cessé son dédoublement, comme Alice. Le double est dans ce cas une affirmation de l'être, qui ne peut être maintenue lorsque l'identité intime et la conscience de soi font défaut.

L'intertexte de Carroll est tellement présent que le récit de Japrisot, *La dame dans l'auto,* y fait directement référence : « Il est dit dans un livre – *Alice au pays des merveilles* – que le temps est un personnage. » (*D.A*, p. 268) C'est une reformulation personnelle du texte cité : « Si tu connaissais le Temps aussi bien que moi, dit le Chapelier, tu ne parlerais pas de le perdre, comme une chose. Le Temps est un être vivant[64]. » Il est vrai que la chronologie est un élément structurant des enquêtes, qui ne peuvent se dérouler et aboutir que grâce au temps qui s'écoule. Les romans de Japrisot mettent en avant la force du temps, qui, au lieu d'être présenté comme destructeur, est plutôt ce qui permet aux choses d'advenir. C'est le passé qui détruit, alors que le flux du temps est une force de construction. Le temps qui passe permet de retrouver la mémoire ; l'arrêt du temps est synonyme au contraire d'amnésie. Peut-être la force prémonitoire des rêves a-t-elle à voir avec la double mémoire du passé et du futur défendue dans *De l'autre côté du miroir* :

> – ... mais cela présente un grand avantage : la mémoire opère dans les deux sens.
> – Je suis certaine que ma mémoire à moi n'opère que dans un seul sens, affirma Alice. Je suis incapable de me rappeler les choses avant qu'elles n'arrivent.
> – Une mémoire qui n'opère que dans le passé n'a rien de bien fameux, déclara la Reine.
> – Et vous, quelles choses vous rappelez-vous le mieux ? osa demander Alice.
> – Oh, des choses qui se sont passées dans quinze jours, répondit la Reine d'un ton négligent[65].

Ainsi le « déjà-vu » ne serait-il non plus signe de l'errance, mais plutôt d'une mémoire du futur. Le labyrinthe ferait alors passer dans une autre réalité, « de l'autre côté du miroir » du monde.

Enfin, Caravaille dénonce son plan comme pure fiction en se donnant pour nom d'emprunt, celui, francisé, de l'auteur des aventures d'Alice : « J'ai couru dans l'aéroport avec mon sac en papier, j'ai acheté un billet, au nom de M. Louis Carroll. » (p. 285) Il se place dans la position de l'auteur. Il est vrai qu'il a agi comme le double, dans le roman, de l'auteur du roman. Si Japrisot manipule son lecteur, Caravaille, lui, a manipulé Dany. Il a placé les indices, a construit une intrigue. En se faisant appeler monsieur Carroll, il réinscrit tout le récit dans la fiction. De même, Do était placée, à la fin du conte préliminaire de *Piège pour Cendrillon* dans la position de la conteuse. L'intertexte des contes désigne les récits comme d'autres contes, à la frontière du réalisme et de la pure fiction.

64 *Ibid.* p. 94
65 L. Carroll, *De l'autre côté du miroir*, p. 66-67

B - Une conception du sujet

A travers ces trois romans, Japrisot propose une réflexion sur le sujet. Il s'agit de s'interroger sur les valeurs morales et identitaires mises en jeu dans les récits. La question centrale de l'identité propose une conception du sujet qui semble mettre en avant son évanescence.

1) Les valeurs morales mises en jeu

Les enquêtes sont dirigées par la quête d'une vérité, qui devrait aboutir à l'exécution de la justice. Dans sa forme codée, le récit policier est ritualisé par la mort : le début est placé sous le signe de la mort de la victime, la fin, sous celle, au moins symbolique, du coupable. Traditionnellement, le genre policier arrive à découvrir l'identité du coupable, qui, livré à Justice, sera ensuite condamné, même si le récit ne relate pas nécessairement cette partie de l'histoire. Cette mécanique vise à montrer, dans une idéologie quasi propagandiste – les mots sont de Jacques Dubois – l'efficacité de la police, et la perspicacité de la Justice.

Japrisot choisit au contraire de montrer les limites de ces deux institutions. Tout d'abord, il est saisissant de constater que ses romans policiers ont, dans le rôle de l'enquêteur, non des professionnels de l'énigme, mais des amateurs, et plus précisément, des femmes. Leurs enquêtes sont motivées par la défection de l'appareil policier. L'assassinat dont sont victimes les condamnés d'*Un long dimanche de fiançailles* est demeuré un secret jusqu'à ce que Tina d'une part, et Mathilde d'autre part, enquêtent. Si la police a fait preuve d'efficacité en arrêtant Tina pour le meurtre de Lavrouye, elle ne doit ce succès qu'à une erreur de la jeune femme qui reconnaît : « Ils m'ont attrapée parce que j'ai été bête de m'attarder à Carpentras, quand j'ai réglé son compte à ce Lavrouye, j'aurais dû monter dans un train pour le diable tout de suite, je ne serais pas ici, ils ne m'auraient jamais prise. » (*L.D.F,* p. 305) L'enquête de la police n'est pas relatée. Les institutions sont dénoncées comme incompétentes.

De même, la police avait conclu, après l'incendie, dans *Piège pour Cendrillon*, à un accident, là où la narratrice a découvert un meurtre. Et si la vérité finit par éclater, ce n'est pas grâce au travail de la police mais grâce à celui, minutieux, de Gabriel, l'ancien amant de Do, qui, convaincu du meurtre de son amie, a étudié tous les détails du feu. C'est lui qui, détective amateur, livre la coupable à la police, ainsi que toutes les preuves de sa culpabilité. Les policiers ne sont présents qu'à la fin, pour arrêter la narratrice, qu'ils pensent être Mi.

La dame dans l'auto montre à deux reprises l'inefficacité policière. Nardi, le motard policier avait arrêté, la veille du récit, le double de Dany, sans parvenir à identifier l'usurpation d'identité, laissant ainsi passer la coupable du meurtre de Kaub. Quand il arrête Dany, bien qu'il ait le sentiment d'une culpabilité en la voyant, il n'identifie pas non plus le vol de voiture. Plus loin dans son périple, la narratrice se retrouve de nouveau, le cadavre de Kaub dans son coffre, face à la police. D'une part, le contrôle des papiers du véhicule ne leur indique pas le vol, et d'autre part surtout, le cadavre leur échappe : « son compagnon [...] jouait machinalement, du pouce, avec la serrure du coffre, appuyait sur le gros pulseur mécanique. *Et la serrure fonctionnait*. [...] J'ai entendu le déclic d'ouverture, j'ai plaqué ma main droite, précipitamment, sur le battant du coffre. » (*D.A,* p. 192) Malgré le comportement suspect de Dany, les policiers repartent, sans d'ailleurs sanctionner l'infraction de stationnement pour laquelle ils s'étaient approchés de la Thunderbird.

Ensuite, les romans mettent en avant le manque de perspicacité de la justice. Si Tina s'est chargée de faire justice elle-même, c'est parce que l'appareil judiciaire n'a pas fonctionné. Et surtout, la police est mise en échec par son incapacité à prouver que cette femme est coupable de la mort des autres personnels militaires : « Pour le reste, on prétend que c'est moi qui les ai punis, avec la préméditation, parce qu'on les a trouvés raides dans des endroits louches et des hôtels de passe, mais qui l'a dit ? Pas moi, en tout cas. » (p. 306) Elle n'est ainsi véritablement condamnée que pour un seul meurtre. Aucun des responsables du cauchemar de Bingo n'a été traduit devant la Justice institutionnelle. La vengeance à laquelle s'est livrée la Marseillaise est une justice personnelle. Elle utilise d'ailleurs le verbe « punir » pour désigner ses assassinats. La Justice militaire, en plus de ne pas enquêter sur les affaires, a condamné, semble-t-il un innocent. L'Eskimo n'a cessé de répéter que le coup de fusil reçu dans sa main n'était pas volontaire. Dès le départ, l'appareil judiciaire est dénoncé comme défectueux.

L'arrestation de la narratrice de *Piège pour Cendrillon* ne traduit pas non plus la perspicacité de la Justice. En effet, la narratrice, en tant que Mi, n'est condamnée que pour complicité de meurtre, l'instigatrice étant, pensent-ils, Jeanne : « Elle raconta tout ce qu'on voulut et même davantage, mais elle ne dit jamais, personne ne sut jamais que c'était avec Domenica Loï qu'elle avait conclu un pacte. Je savais pourquoi : si je me taisais là-dessus, si j'étais Micky, la peine qu'on m'infligerait serait plus légère. Elle était ma gouvernante. Ce serait donc elle la vraie coupable. » (*P.C,* p. 213) En réalité, si la narratrice est Mi, elle est seule coupable du meurtre de Do. L'identité que la Justice lui reconnaît ne correspond pas à la peine qu'elle lui applique. Il y a une défection de la Justice, qui ne s'applique que partiellement.

Enfin, la situation est encore pire dans *La dame dans l'auto* puisque ce n'est pas le vrai coupable qui sera jugé pour le meurtre de Kaub. Caravaille se sacrifie pour que sa femme continue sa vie en liberté. Avec le silence complice de Dany, il s'accuse du meurtre de l'amant de sa femme :

> Je voudrais que vous vous taisiez, que vous déchiriez ces deux enveloppes. Moi, je choisirai la solution la moins mauvaise. Je remettrai tout en ordre et j'irai me rendre à la gendarmerie. Je prendrai sur moi. Je paierai ce meurtre beaucoup moins cher qu'Anita, vous comprenez. Je serai le mari bafoué qui brise sa vie sur un accès de désespoir, en découvrant son infortune. J'aurai vécu un week-end de désarroi, mais en définitive j'aurai tout avoué de mon plein gré. J'engagerai les meilleurs avocats, je mettrai, cette fois, tout de mon côté pour vendre ma salade. Vous pouvez me croire, je serai un grand vendeur, je ne désespère pas de décrocher le sursis. (*D.A,* p. 308)

Innocent, Caravaille endosse le rôle du coupable. Son discours dénonce la non pertinence de la Justice, à qui on peut faire croire à des histoires inventées de toute pièce. Le « mari bafoué » se rend effectivement à la police, comme la postface le confirme : « Elle lut d'un bout à l'autre, sur chaque quotidien de Marseille, l'article relatant qu'un publicitaire de renom avait tué l'amant de sa femme et s'était rendu de lui-même, dans la nuit, à la police d'Avignon. » (p. 311) La Justice est incapable de distinguer la réalité des faits de leur mise en fiction.

Malgré le discours dénonciateur de la Justice, il ne s'agit pas de refuser toute responsabilité. Au contraire, chacun des condamnés à l'issue du récit revendique les actes dont il est accusé, avoue, en connaissance de cause, sa responsabilité consciente. Ainsi de Tina, nous l'avons vu, qui, dans sa lettre à Mathilde, revendique ouvertement le meurtre pour lequel elle a été arrêtée. Si elle tue tous ces hommes, c'est parce qu'ils sont les seuls qu'elle juge responsables de la mort de son Nino. Chacun des militaires qu'elle a tué représente un maillon dans l'exécution de son amant. Aucune excuse ne leur est accordée. Les hommes sont seuls responsables de leurs actes[66]. Dans les tranchées, ils sont seuls face à eux-mêmes, dans « le labyrinthe abandonné de Dieu » (*L.D.F,* p. 13). C'est la force des romans de Japrisot que de mettre tous les personnages en prise avec leur unique responsabilité. Ils mettent en scène la liberté humaine, et la responsabilité qui en découle.

Dany disait au début de son récit : « Je suis à moi seule une fatalité. » (*D.A,* p. 30) L'agression dont elle a été victime lui apparaissait comme l'accomplissement d'une destinée. Elle a, de même, attribué la machination dont elle se pensait un temps victime, à une puissance supérieure :

> Tout avait donc commencé en dehors de moi et en dehors des autres, rien d'humain n'avait pu envoyer ce télégramme ni prendre mon identité sur la route. Il fallait croire que pendant toute une nuit et tout un jour, avant que je décide brusquement de garder la Thunderbird, j'étais déjà

66 Cette conception de la responsabilité fait très largement écho à la philosophie sartrienne du sujet. La liberté humaine est celle de la responsabilité, car le monde se trouve vidé de toute puissance supérieure. Tout acte engage le sujet qui se construit dans et par ses propres actions.

> choisie et dirigée par je ne sais quelle volonté hors de l'univers – et l'univers entier n'avait plus de sens.
>
> Choisie. Dirigée. Une présence derrière moi. [...] Je ne sais quoi, hors de l'univers, d'implacable et d'attentif, qui me suit, qui est toujours là. (p. 183)

C'est la seule explication qui lui semble alors raisonnable. Elle se pense victime possédée d'une force supérieure, qui lui ôterait dès lors toute responsabilité dans son malheur. Elle aurait été poussée à agir, à voler la voiture. Puisque tout échappe à la raison, il faut que le chaos ait envahi l'ordre du monde. La crise est générale, l'anomie a gagné l'univers entier. L'hypothèse de la fatalité est là pour réintroduire de l'ordre dans le monde qui lui échappe, au moment où elle s'échappe à elle-même. Cette théorie ne peut se maintenir longtemps : « Je venais de comprendre brusquement, au téléphone, que dans cette machination montée si parfaitement contre moi, il y avait au moins une faille, une erreur. Il n'était plus question de volonté hors de l'univers, de surnaturel, de diable. Le diable, depuis qu'il est, ne commet pas d'erreur. » (p. 203-204) Le labyrinthe dans lequel elle se trouve prisonnière n'est pas une construction divine, ni diabolique. Replacer l'humain au cœur de la machination, c'est chercher un coupable, un responsable, que ce soit autrui ou bien elle-même.

Le crime est la transgression qui mobilise la narration, qui a pour mission de produire de l'ordre en mettant à jour la chaîne causale qui a eu pour conséquence le crime. Traditionnellement, les fictions policières voient s'opposer les bons et les méchants. La figure du démoniaque est bien souvent représentée sous une forme personnalisée, nous dit Victoria Best[67], et la dynamique narrative s'attache à en identifier la source individuelle, permettant ainsi la neutralisation de la menace. Or, dans les textes des deux auteurs qu'elle étudie, elle estime que le démoniaque est mis en scène comme « une force chronique dotée d'une énergie obstinée et destructrice qui a le potentiel pour transformer tout individu en criminel[68] ». L'étude de l'évolution de la distribution des rôles a bien montré que la victime est elle aussi un coupable potentiel. La présence du Mal est partout, en chacun. Lorsque la narratrice d'*Un long dimanche de fiançailles* dit que « les labyrinthes creusés par les hommes n'abritaient plus que le diable » (*L.D.F,* p. 15), cela ne signifie pas que la puissance supérieure de Dieu a été remplacée par celle du diable. Bien plutôt, cela signifie que chacun est face à lui-même, et que le Mal est en chacun. Il n'y a pas une unique figure du mal. Quelque part, la malchance dont a été victime l'Eskimo, lorsque le coup de fusil part tout seul, est elle aussi l'envers de la chance. La guerre a fait ressortir le mal en chacun.

Qu'elle soit Mi ou Do, la narratrice de *Piège pour Cendrillon* est coupable, elle a fait le mal, en commettant un crime de sang. Le « personnage diabolique » (*P.C,* p. 76) que décrit François en

67 Victoria Best, *Op. Cit,* p. 219
68 Traduction personnelle

parlant de Do, est finalement aussi Mi, qui n'aura elle aussi que la motivation de l'argent dans son crime. Dans ce roman, chacun est suspect et porteur du Mal, aucun n'est réellement franc. Il y a Jeanne, gouvernante instigatrice de meurtre, Do, amie intéressée et assassin, Mi, princesse hystérique et manipulatrice tueuse, François, amant vautour, Serge, maître-chanteur, Gabriel, amant jaloux en quête de vengeance... Tous jouent un double-jeu qui trouble les repères de la frontière du bien et du mal.

C'est le même mal qui ronge les personnages de *La dame dans l'auto*. Dany, qui se pense au départ innocente, en vient à croire à sa propre culpabilité : « Vous devez me comprendre puisque vous avez cru un moment avoir pu faire vous-même ce qu'a fait Anita. » (*D.A,* p. 308) Seul face à lui-même, responsable de chacun de ses gestes, le sujet, tel qu'il est mis en scène dans les romans, est potentiellement une figure du Mal. Ou plutôt, peut-être le but de l'abolissement des frontières établies est-il de les remettre en cause et de placer la responsabilité au cœur des actions, quelles qu'elles soient. Caravaille semble le porte-voix de l'auteur lorsqu'il déclare : « Je souhaiterais, même si elle est laide, qu'il s'en dégage l'idée que le mal, le bien ne sont que l'endroit et l'envers d'une même fascination. » (p. 308) Le monde contemporain est marqué par les théories psychanalytiques qui, en admettant la force d'un inconscient, montrent qu'une puissance agit toujours malgré le sujet conscient. La bipolarité du Bien et du Mal se trouve remise en question dans sa stricte opposition. Ces deux pôles se trouvent en miroir l'un de l'autre, et se révèlent l'un l'autre. L'un est la potentialité de l'autre, et il est partout là où, comme l'inconscient, son opposé se trouve. Il n'y a pas d'Idée stricte du Bien et du Mal. Dès lors toute appréciation en ces termes ne peut être tranchée ni véritablement pertinente. Agir bien ou agir mal, c'est déjà prendre la responsabilité de son action, donnée *en situation*[69].

Le Coupable, analyse Jacques Dubois[70], reproduit, dans les livres antérieurs au roman policier, la grande figure archaïque du Mal, qu'il faut vaincre. Le genre moderne du roman policier convertit la figure du Mal en Faute. Le détective a à charge de reconnaître le fautif, de le dénoncer, et le capturer. L'appareil judiciaire se charge quant à lui de le châtier. Puis, avec le roman contemporain, la notion de Faute laisse place à celle de l'Identité. Il s'agit simplement désormais pour l'enquêteur de désigner le Coupable. La question « qui est le coupable ? » revient à poser la question « qui est l'autre ? », pour poser la question de son identité propre.

Japrisot développe un nouveau type de narration policière qui évite la possibilité d'une solution claire et unique. Le « démoniaque » est une force interne de déstabilisation du texte. Le modèle

69 Vocabulaire sartrien.
70 J. Dubois, *Op.cit.*

formel est repris pour être détourné, le crime est mis en question, les personnages sont inclassables dans le stricte antagonisme bon / mauvais. Les romans replacent ainsi la subjectivité au cœur de l'énigme. Dès lors, la narration n'a plus pour charge de suturer la déchirure causée à la société par le crime, mais d'élucider de prendre le sujet comme un problème en soi et de le traiter comme sujet d'investigation, pour en permettre, peut-être, une connaissance.

2) Mémoire et identité : l'évanescence en partage ?

Les philosophes s'interrogent sur la relation entre la mémoire et l'identité[71]. Deux thèses s'opposent sur ce point. On peut distinguer les partisans de l'identité par la mémoire, et ceux de l'identité comme fondement de la mémoire.

La première position est celle défendue principalement par Locke. Sa thèse de l'identité repose sur la continuité de mémoire : « Aussi loin que cette conscience peut s'étendre sur les actions ou les pensées déjà passées, aussi loin s'étend l'identité de cette personne : le soi est présentement le même qu'il était alors, et cette action passée a été faite par le même soi que celui qui se la remet à présent dans l'esprit.[72] » L'identité est conditionnée par la mémoire de soi. Cette théorie explique la crise d'identité des personnages des romans de notre étude qui sont incapables de se souvenir. L'amnésie réelle de Mi et Manech, et celle, apparente, de Dany, empêche la coïncidence du moi passé et du moi présent. L'identité de conscience leur fait défaut. Le vide de la mémoire est à l'origine du vide de l'être : « Je me levai, le poids de vide dans ma tête plus lourd que jamais. » (*P.C,* p. 41) Le blanc est une couleur omniprésente dans chacun des trois romans : les décors sont blancs – les murs des bâtiments, la neige – les voitures, les vêtements des héroïnes... Michel Pastoureau[73] rappelle que le blanc est associé au manque. Le langage garde la trace de cette symbolique : une page blanche, un blanc, une nuit blanche, un chèque en blanc. Autant d'expressions qui disent l'absence. C'est le blanc de la mémoire qui nous intéresse tout particulièrement. En intégrant autant d'éléments blancs dans la narration, Japrisot semble nous dire que ses romans sont des romans du manque. Les décors et accessoires sont aussi vides que le sont les personnages. Le blanc de leur mémoire a comme contaminé l'ensemble du monde romanesque qui les entoure.

L'absence de mémoire est l'occasion pour la narratrice de *Piège pour Cendrillon* de se construire

71 Les différents points de vue et textes d'auteurs sont présentés et accessibles dans l'anthologie de textes choisis et présentés par Stéphane Ferret, *L'identité*, GF, Corpus, Paris, 1998

72 John Locke, *Essai concernant l'entendement humain*, (1694), livre II, Chap XXVII, § 9, trad. P. Coste (1700), Vrin, 1983

73 Michel Pastoureau, *Le petit livre des couleurs*, Points, 2007

une nouvelle identité, illustrant ainsi la théorie de Locke : « Depuis que j'avais un visage, les quinze années gommées me tracassaient moins. [...] Quand je me regardais dans le miroir, j'étais moi, j'avais des yeux de petit bonze, une vie qui m'attendait dehors, j'étais heureuse, je m'aimais bien. Tant pis pour « l'autre » puisque j'étais celle-là. » (*P.C,* p. 38) Le fantasme d'auto-détermination que la narratrice souhaite réaliser est celui d'être une page blanche sur laquelle elle serait la seule à écrire son histoire. Son drame est d'avoir été reconnue, identifiée, liée à un passé dont elle n'a pas la conscience qu'il ait été le sien. La liaison qu'il établit entre mémoire et identité conduit Locke à distinguer la personne de l'homme. Il introduit un divorce entre le critère psychologique que l'identité personnelle et le critère organique de l'identité humaine. La même organisation biologique n'implique pas l'identité personnelle. Quelle que soit l'identité de la narratrice de *Piège pour Cendrillon*, une rupture identitaire s'est créée à la suite de l'incendie qui a atteint sa mémoire. Ses souvenirs, partis en fumée, appartenaient à la personne qu'elle était avant. En revenant du noir de la mort, elle est devenue une autre personne, à laquelle se rattacheront de nouveaux souvenirs. Le même corps, mais sans continuité de conscience ne suffit pas à faire la même personne.

C'est pourquoi Dany ne peut accepter l'identité avec l'autre femme, bien que tous les éléments et témoignages y conduisent. La conscience de soi ne coïncide pas avec ce que les autres lui renvoient. D'un point de vue moral, Locke estime que n'est imputable à une personne que ce dont elle a conscience, c'est-à-dire, ce dont elle se souvient et ce qu'elle peut s'attribuer à elle-même. L'alibi du dédoublement auquel Dany avait pensé au début de son récit entre dans la coïncidence de la conscience et de la responsabilité. Philosophiquement le trouble identitaire que traversent les personnages s'explique par le trouble de la mémoire dont ils sont victimes.

Cette conception introduit de la dualité dans l'identité. En couplant l'état de conscience avec l'être, Locke confond un problème épistémique avec un problème métaphysique. L'inconscience n'empêche pas la permanence de l'être. Les philosophes de la thèse adverse diront que Socrate dormant est inconscient, mais qu'il est – au sens plein du verbe être – toujours autant le même homme que la même personne. Dès lors, il faut, avec Butler, renverser la perspective de Locke : « Ce que l'on devrait réellement penser comme allant de soi, c'est que la conscience de l'identité personnelle présuppose et, par conséquent, ne peut constituer, l'identité personnelle, pas plus que la connaissance, dans n'importe quel autre cas, ne peut constituer la vérité qui est ce qu'elle présuppose[74]. » C'est parce que je suis identique à moi-même à travers le temps, que je peux

74 Butler, premier appendice de *The Analogy of Religion*, (1736), également in *Personal Identity*, édité par J. Perry, University of Califormia Press, 1975, p. 99-105 (traduction par S. Ferret et J. Vannier)

m'attribuer certaines expériences passées. La mémoire du moi n'est possible que parce qu'on a posé le principe d'identité. Être la même personne ne signifie pas avoir la conscience de ce qui s'est passé pour moi. Sinon, « une personne n'a existé que pendant les moments dont elle se souvient et n'a effectué que les actions dont elle se souvient[75] ». C'est bien pour cela que Dany est forcée de reconnaître, malgré ce que lui disait sa conscience – sa mémoire –, comme étant les siennes, les actions de cette autre.

Les romans semblent illustrer, au-delà du vide de mémoire, une permanence de l'être, comme un résidu de l'être profond qui subsisterait malgré l'oubli de soi. Le personnage de Manech ne sait pas qu'il a été un jour autre que le Jean qu'il se pense être à présent, la seule identité dont il a à la fois la conscience et la mémoire. Néanmoins, subsiste dans cet être nouveau, celui du passé, comme si une part de lui n'était jamais sortie du labyrinthe : « C'est un garçon de vingt-neuf ans pour l'état civil, de vingt-six ans en réalité, brun de cheveux, grand et mince, aux yeux gris ou bleus qui m'ont bouleversé, comme ils bouleversent tous ceux qui le rencontrent, bien qu'ils soient beaux, attentifs et même gais par moments, mais il y a une âme massacrée au fond de ses prunelles, on la voit nue, une âme massacrée qui appelle au secours. » (*L.D.F,* p. 361) L'échange d'identité a constitué un piège pour l'être profond, pour l'identité personnelle.

De même, la signature spontanée de Do sur la fiche d'hôtel apparaît d'abord à la narratrice de *Piège pour Cendrillon* comme la manifestation inconsciente d'un moi demeuré enfermé dans une mauvaise identité. Son enveloppe corporelle est comme habitée par un Autre – un être différent de celui qui a été reconnu –, celui de son inconscient. L'identité semble alors être bien plus qu'une histoire de conscience de soi et de mémoire. C'est un substrat, un principe qui demeure et assure la continuité de l'être comme même. L'identité personnelle serait toujours déjà-là, animant l'être, qui est multiple à travers le temps. Les révélations de Serge remettent par la suite en cause l'assurance identitaire : « Je me suis trompée sur une fiche d'hôtel parce que j'avais appris, avant l'incendie, à être Do. Je n'ai jamais été Do. » (*P.C,* p. 216) Cette nouvelle hypothèse signifierait au contraire la construction de l'identité. Pourtant, cette signature serait toujours la manifestation d'un inconscient. Dans un cas, elle serait l'expression d'un inconscient inné, presque d'une essence, dans l'autre, elle ne serait que l'expression inconsciente d'un *habitus* contracté par la répétition et la mise en scène. Elle est soit la manifestation d'un être unique profond, soit la manifestation d'un double, d'une comédie de l'être ; quelle qu'elle soit, c'est un Autre qui s'exprime. C'est dans son inconsistance qu'apparaît l'être, échappant à toute approche raisonnable, à toute connaissance. Il s'échappe

75 *Ibid.*

toujours.

Les romans de notre étude semblent illustrer le fait que ne demeurent du sujet que ses affects. Les sentiments des personnages sont les seuls éléments sur lesquels le soupçon de l'inconsistance et du vide ne s'abattent pas. Nous prendrons pour seul exemple les dernières lignes du récit de Mathilde narratrice :

> Il est le même, amaigri, plus beau que personne, avec des yeux comme Germain Pire l'a écrit, d'un bleu très pâle, presque gris, tranquilles et doux, avec quelque chose au fond qui se débat, un enfant, une âme massacrée.
> Il a la même voix qu'avant. La première phrase qu'elle entend de lui, c'est terrible, il lui demande : “ Tu peux pas marcher ? ” (*L.D.F,* p. 367)

L'homme nouveau abrite les sentiments de l'enfant de jadis. Et c'est ce dernier qui se manifeste lorsque Mathilde voit Jean-Manech pour la première fois. Les paroles prononcées par l'homme sont les mêmes que celles prononcées par l'enfant, alors âgé de treize ans (p. 221). Ce n'est pas une substance qui assure l'unité du sujet et sa permanence dans le temps, mais ses affects.

Peut-être est-ce finalement l'aspect ludique de l'enquête policière qui mène le sujet à la déconstruction de son identité. Barthes[76] explique que la question tragique par excellence est celle du « qui suis-je ? ». Le héros tragique ne cesse de vouloir se connaître, et il en meurt. « En interrogeant Œdipe sur l'être de l'homme, le Shynx a fondé à la fois le discours tragique et le discours ludique, le jeu de la mort […] et le jeu de salon[77]. » Le jeu de piste identitaire que suivent les personnages pour s'appréhender conduit à leur propre anéantissement. « Le jeu touche à la mort du sujet[78] ». Ils semblent laisser leur substance intime dans le labyrinthe de l'être. Puisqu'aucune identité n'est plus assurée par une essence quelconque, c'est que c'est par le jeu de l'existence, qui mène nécessairement à la mort, que chacun des personnages de Japrisot pourra s'appréhender comme sujet.

76 Roland Barthes, « La Rochefoucauld : " Réflexion ou Sentences et maximes " », *Nouveaux essais critiques*, (1972), in *Œuvres complètes,* IV, Seuil, 2002
77 *Ibid.*
78 *Ibid.*

Conclusion

Tout roman policier interroge l'identité, puisque la recherche du coupable est celle d'un nom et pose la question « qui ? ». Dans les romans de Sébastien Japrisot, la mise en question de l'identité structure l'ensemble de l'écriture romanesque. En inscrivant les personnages de *Piège pour Cendrillon*, *La dame dans l'auto*, et *Un long dimanche de fiançailles* dans une situation initiale de crise causée par la sortie du cours quotidien, l'auteur les plonge dans une crise qui remet en question leur identité profonde. La crise identitaire que les personnages traversent est tantôt la cause de l'enquête, tantôt sa conséquence. Le trouble du sujet s'organise autour de la figure du double, qui est à la fois un redoublement d'être, et l'anéantissement de son essence singulière. La question de l'identité est développée dans chacun des trois romans aussi bien par l'enquête des personnages que par la structure narrative qui se joue des codes du genre policier, créant des romans hybrides. Japrisot met en œuvre dans l'écriture de ses romans un art de la narration qui conjugue à la fois suspense et curiosité. L'intrigue est cousue autour d'une enquête dont les méandres conduisent les narratrices dans un labyrinthe qui fait de leur enquête une quête d'identité. Le propre du roman contemporain est de ranimer des mythologies, et c'est justement autour du mythe du labyrinthe de Thésée que les romans s'organisent, illustrant à la fois le parcours de l'intrigue et les dédales de l'identité des personnages soumis à l'oubli. En plongeant ses personnages dans un univers romanesque qui, plutôt que de s'ancrer dans un réalisme exacerbé, s'évapore dans l'inconsistance du rêve et du conte, l'auteur nous propose une conception du sujet qui propose de le considérer non pas dans une essence définie et immobile, mais dans une existence sans cesse mouvante et dans laquelle les valeurs sociétales ne sont pas fixées. La crise identitaire des personnages contamine ainsi non seulement la structure narrative, mais aussi la forme du roman. Les romans sont en crise.

Bibliographie

- **Romans de Japrisot**

Sébastien Japrisot, *Piège pour Cendrillon*, (1962), Denoël, Folio, 2001

Sébastien Japrisot, *La dame dans l'auto*, (1966) Denoël, Paris, 1984

Sébastien Japrisot, *Un long dimanche de fiançailles*, (1991), Denoël, Folio, 2004

Piège pour Cendrillon, film d'André Cayatte, 1965

La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil, film d'Anatole Litvak, 1970

Un long dimanche de fiançailles, film de Jean-Pierre Jeunet, 2004

- **Textes critiques sur les romans de S. Japrisot**

Victoria Best, « Life beyond death : reading for the demonic in the texts of Modiano and Japrisot », in *French Studies*, Vol. LX, No. 2, p. 218-231

Maria Teresa Pisa Cañete, « L'impossible résolution de l'énigme de l'identité dans *Piège pour* Cendrillon de Sébastien Japrisot », in *Monografias de Cédille* 2, 2011, p. 253-282

En ligne : http://webpages.ull.es/users/cedille/M2/11pisa.pdf

Shoshana Felman, « De Sophocle à Japrisot, ou pourquoi le policier ? », in *Littérature*, n° 49, 1983. Le roman policier. p. 23-42

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1983_num_49_1_2183

Gabriella Körömi, « Le mythe du labyrinthe dans *Un long dimanche de fiançailles* de Sébastien Japrisot », in *Revue d'Etudes françaises*, n°12 (2007), p. 97-109

En ligne : *http://cief.elte.hu/sites/default/files/koromi.pdf*

Christine Ferniot, « Romans policiers », in *Télérama*, n°3206, 2011

Janie Tremblay, « Un piège tendu au lecteur », in *Québec français*, n° 141, 2006, p. 50-53

En ligne : *http://id.erudit.org/iderudit/50232ac*

Martin Hurcombe, « The passing of things remembered : Sébatien Japrisot's *Un long dimanche de fiançailles* », in *Romance Studies*, Vol. 25 (2), 2007, p. 85-94

- **Textes critiques sur le roman policier**

Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité,* Armand Colin, Paris, 2006

Yves Reuter, *Le roman policier et ses personnages*, Presses Universitaires de Vincennes, 1995

Boileau et Narcejac, *Le roman policier* – collection « Que sais-je ? », PUF, 1975

Thomas Narcejac, *Une machine à lire : le roman policier*, Denoël-Gontier, Paris, 1975

- **Textes critiques sur le labyrinthe**

Catherine d'Humières, « Sur le modèle du labyrinthe, lorsque la littérature privilégie le jeu », *in Amaltea, Revista de mitocritica*, Vol. 1 (2009), pp. 133-144

Umberto Eco, « La ligne et le labyrinthe : les structures de la pensée latine », *Civilisations latines*, Olivier Orban, 1986

Jean-Pierre Vidal, « Thésée, chaque matin. L'image labyrinthique, le parcours du commettant et le corps de la bête », *Protée*, vol. 19, n° 2, 1991

Bertrand Gervais, « Le labyrinthe et l'oubli. Fondements d'un imaginaire », *Figura*, vol. 6, 2002, pp. 13-66

Jacques Poirier, « Perdre le fil : labyrinthes de la littérature française moderne », in *Amaltea, Revista de mitocritica*, Vol. 1, 2009, p. 215-226

- **Œuvres en intertexte**

Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles*, Edition du groupe « Ebooks libres et gratuits », 2004, traduit par Jacques Papy

Lewis Carroll, *De l'autre côté du miroir*, version numérique sur www.ebooksgratuits.com. Le nom du traducteur n'est pas indiqué.

Charles Perrault, « Riquet à la houppe », *Contes,* Ed. EbooksFrance

Charles Perrrault, « La Belle au bois dormant », *Contes,* Ed. EbooksFrance

Charles Perrault, « Cendrillon ou la petite pantoufle de verre », *Contes,* Ed. EbooksFrance

- **Textes philosophiques**

André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, PUF, Quadrige, 2010

Stéphane Ferret, *L'identité*, GF, Corpus, Paris, 1998

John Locke, *Essai concernant l'entendement humain*, (1694), livre II, Chap XXVII, § 9, trad. P. Coste (1700), Vrin, 1983

Butler, premier appendice de *The Analogy of Religion*, (1736), également in *Personal Identity*, édité par J. Perry, University of Califormia Press, 1975, p. 99-105

Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, 1990

- **Autre**

John Austin, *Quand dire c'est faire*, [titre original : *How to do things with words*, Oxford, 1962], Editions du Seuil, Paris, 1970

Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, Ed. Amsterdam, Paris, 2009, " Critically queer "

Raphaël Baroni, *La tension narrative*, Seuil, coll. Poétique, Paris, 2007

Raphaël Baroni, Conférence du CRAL : La narratologie aujourd'hui – 6 janvier 2004.

En ligne : www.vox-poetica.org/t/lna/baronilna.html

Simone Vierne, *Rite, roman, initiation*, PUG, 1973

Michel Pastoureau, *Le petit livre des couleurs*, Points, 2007

Roland Barthes, « La Rochefoucauld : " Réflexion ou Sentences et maximes " », *Nouveaux essais critiques*, (1972), in Œuvres *complètes,* IV, Seuil, 2002

UNIVERSITE Stendhal GRENOBLE 3

Déclaration anti-plagiat
Document à scanner après signature
et à intégrer au mémoire électronique

DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : LOVLIER PRENOM : Anaïs

DATE : 4/09/2013 SIGNATURE : [redacted]

Mise à jour mars 2013