



uOttawa

L'Université canadienne  
Canada's university

FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES  
ET POSTDOCTORALES



uOttawa

L'Université canadienne  
Canada's university

FACULTY OF GRADUATE AND  
POSTDOCTORAL STUDIES

Sara-Lise Rochon

AUTEUR DE LA THÈSE / AUTHOR OF THESIS

M.A. (lettres françaises)

GRADE / DEGREE

Département de français

FACULTÉ, ÉCOLE, DÉPARTEMENT / FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

« De la soumission à l'émancipation?: la quête d'agentivité des héroïnes de *La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil* et de *Piège pour Cendrillon* de Sébastien Japrisot »

TITRE DE LA THÈSE / TITLE OF THESIS

Lucie Joubert

DIRECTEUR (DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS SUPERVISOR

CO-DIRECTEUR (CO-DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS CO-SUPERVISOR

EXAMINATEURS (EXAMINATRICES) DE LA THÈSE / THESIS EXAMINERS

Lucie Hotte

Maxime Prévost

Gary W. Slater

Le Doyen de la Faculté des études supérieures et postdoctorales / Dean of the Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies

**« De la soumission à l'émancipation? : la quête d'agentivité des héroïnes  
de *La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil* et de *Piège pour  
Cendrillon* de Sébastien Japrisot »**

**Sara-Lise Rochon**

Thèse soumise à la  
Faculté des études supérieures et postdoctorales  
dans le cadre des exigences  
du programme de maîtrise en lettres françaises

Département de français  
Faculté des arts  
Université d'Ottawa



Library and  
Archives Canada

Published Heritage  
Branch

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

Bibliothèque et  
Archives Canada

Direction du  
Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file* *Votre référence*  
*ISBN: 978-0-494-48624-5*  
*Our file* *Notre référence*  
*ISBN: 978-0-494-48624-5*

**NOTICE:**

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

**AVIS:**

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

---

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

■ ■ ■  
**Canada**

« Dieu, comme j'ai cherché pour ne trouver que moi. »  
*La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil*

## Résumé

Le mouvement féministe des années quatre-vingt a fourni de nouvelles approches analytiques aux littéraires : études des rôles sexuels, des relations hommes / femmes, etc. La littérature policière s'est alors vue, elle aussi, investie par des auteures femmes et des protagonistes féminins qui ont fait entrer la femme dans une littérature qui l'avait jusqu'alors sous-représentée. Pourtant, de telles avancées ne se produisent pas subitement et nous pouvons en déduire que des œuvres précurseurs existent, œuvres dans lesquelles l'auteur alloue au personnage féminin un espace narratif dans lequel il peut évoluer et grandir. Sébastien Japrisot, nous le croyons, fait partie de ces auteurs.

Les héroïnes de *La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil* et de *Piège pour Cendrillon* sont certes des victimes, mais à qui l'auteur a donné certains outils pour s'affirmer et dénoncer. En nous appuyant sur les études féministes en policier ainsi que sur les théories de l'agentivité, nous souhaitons montrer la quête d'agentivité des protagonistes, c'est-à-dire comment ces femmes parviennent à passer d'un état passif à un état agent, et ce malgré leur rôle de victime. Par conséquent, nous pourrions montrer de quelle façon ces deux romans de Japrisot ont participé à ouvrir certaines possibilités dans la représentation d'un nouveau féminin dans la littérature policière.

## Remerciements

Je voudrais tout d'abord remercier ma directrice de thèse, Madame Lucie Joubert, qui a su dès le départ me guider dans ce projet, et qui a ensuite parcouru le chemin avec moi. Ses connaissances en ce qui a trait à la critique féministe ainsi que ses conseils de rédaction ont rendu mon travail stimulant et éclairant. Merci beaucoup.

Merci à tous mes collègues aux études supérieures qui ont su me soutenir tout au long de ces deux années, que ce soit en échangeant des idées, des sourires ou des tapes dans le dos. Un merci spécial à Joëlle Paré : les courriels d'automotivation ont su me rassurer et me ramener à l'ordre. Je t'en remercie.

J'aimerais finalement remercier ma famille et mon amoureux, qui ont été avec moi depuis le début de cette aventure. Merci d'avoir tenu bon et d'avoir tout fait pour que cette expérience soit formatrice.

Je dédie ce travail aux lecteurs de Sébastien Japrisot. C'est un homme et un auteur que j'admire et dont l'œuvre a su m'émouvoir profondément. J'y ai trouvé tout ce que j'y ai cherché. Je vous souhaite d'aussi belles découvertes.

## Table des matières

Résumé	p. iii
Remerciements	p. iv
Table des matières	p. v
Introduction	p. 1
Chapitre I : La littérature policière au féminin	p. 7
Chapitre II : <i>La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil</i>	p. 29
Chapitre III : <i>Piège pour Cendrillon</i>	p. 64
Conclusion	p. 93
Annexe I : Les péripéties de <i>La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil</i>	p. 101
Annexe II : La trajectoire d'agentivité de Dany	p. 107
Annexe III : Les péripéties de <i>Piège pour Cendrillon</i>	p. 108
Annexe IV : Alternance entre le passé et le présent selon les chapitres dans <i>Piège pour Cendrillon</i>	p. 111
Bibliographie	p. 112

## Introduction

Plusieurs voix se sont déjà élevées pour convaincre l'institution littéraire que le genre policier<sup>1</sup> ne devrait plus être relégué à la paralittérature. Son esthétique particulière ne devrait pas, selon les théoriciens, la mettre en marge de LA littérature. En effet, plusieurs « grands » auteurs s'y sont adonnés à un moment ou à un autre de leur carrière, que l'on pense à Butor, Robbe-Grillet ou encore Borges. Celui-ci prétendait d'ailleurs que « tous les grands romans du XX<sup>e</sup> siècle sont des romans policiers<sup>2</sup> ». D'autres affirment aussi que le genre policier se place au-dessus des autres par sa recherche continuelle d'originalité et sa dynamique textuelle efficace et que

se placer dans une perspective justificative revient à homologuer les hiérarchies esthétiques qui prévalent parmi les critiques, les écrivains et les lecteurs. C'est aussi reconnaître, en évoquant paternités et filiations, que la littérature policière n'est qu'un sous-produit de la « vraie ».<sup>3</sup>

Nous éviterons ici cette perspective justificatrice, d'autant plus que le policier continue de fasciner tous ceux qui s'y sont attardés et de produire des œuvres originales. En raison de la rigueur formelle de son esthétique, certains spécialistes avaient cru à une fin prématurée. Mais, au contraire, le policier est maintenant entré dans une nouvelle ère et il se propage même au-delà des limites du genre :

On voit certains éléments de l'ensemble – écrivains, thèmes, structures – se dégager du champ policier pour essaimer vers d'autres zones du littéraire. [...] Certes, il y a longtemps que la thématique enquêtrice capte hors genre l'attention du roman ou du film, mais on voit désormais la littérature générale s'alimenter à la

---

<sup>1</sup> Nous sommes évidemment consciente que le terme « genre » crée une confusion avec son acception habituelle : il renvoie plutôt au romanesque, au lyrique et au dramatique. Le policier, pouvant investir les trois catégories, n'est pas, à proprement parler, un « genre ». Pourtant, l'expression « genre policier » est communément employée par ses spécialistes et c'est au même titre que ceux-ci que nous l'utiliserons dans cette étude, soit afin de désigner la littérature policière en général.

<sup>2</sup> Cité par Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1992, p. 56.

<sup>3</sup> Pierre Verdaguer, *La séduction policière. Signes de croissance d'un genre réputé mineur : Pierre Magnan, Daniel Pennac et quelques autres*, Birmingham, Summa Publications, Inc., 1999, p. 13-14.

« source policière » de façon plus permanente et en domestiquer les thèmes et contenus. Elle lui emprunte une syntaxe narrative efficace ainsi qu'un climat de tension et de suspens, comme si le crime et l'enquête étaient les derniers à proposer désormais des sujets racontables : l'un et l'autre répondent à la demande contemporaine d'une catharsis fondée sur la libération de ressorts au préalable violemment tendus.<sup>4</sup>

Maintenant que le genre policier s'étend à de nouveaux horizons littéraires, son étude se fait de plus en plus exhaustive, ce qui amène les théoriciens à envisager de nouvelles approches. Récemment, la critique féministe s'est consacrée, elle aussi, à l'analyse des rouages de cette littérature qui, selon l'idée reçue, relève du domaine masculin. Les quelques études qui se sont attardées à la femme dans le roman policier ont ainsi mené à deux principales observations.

D'abord, de toutes les époques depuis l'avènement du genre, des femmes auteures se sont adonnées à l'écriture d'œuvres policières. Pourtant, elles semblent avoir été exclues des anthologies contemporaines, ce qui renforce l'apparence d'une littérature essentiellement masculine. De plus, les théoriciennes ont remarqué que le genre policier a, jusqu'à tout récemment, relégué les personnages féminins à des rôles silencieux ou malveillants<sup>5</sup>. Pensons simplement à toutes ces femmes dévouées qui, dans l'ombre, travaillent au service d'un héros masculin. Madame Maigret<sup>6</sup> appartient à cette catégorie, elle qui a toujours le bon mot pour son mari qui rentre à la maison, chaque soir, l'esprit tourmenté. Les vilaines, quant à elles, complotent contre le héros pour accélérer sa chute :

---

<sup>4</sup> Jacques Dubois, *op. cit.*, p. 221.

<sup>5</sup> L'exemple de Miss Marple (Agatha Christie) pourrait venir contredire cette affirmation. Rappelons-nous pourtant que la vieille dame, détective amateur aux extraordinaires facultés de déduction, reprend toujours sa place lorsque un personnage masculin entre en scène : « Son sens de la modestie est avivé particulièrement lorsqu'elle se retrouve devant un auditoire masculin, relève Anne Lemonde. Elle délègue spontanément ses pouvoirs, aux policiers entre autres. En femme qui a bien retenu la leçon, elle ménage les vanités et les susceptibilités. Retraiter adroitement pour restaurer tout l'espace à l'homme responsable. Le triomphe de la justice au masculin. » Bien qu'elle soit la protagoniste de ses aventures, Miss Marple entretient donc un rapport de soumission envers le masculin, ce qui ne fait pas d'elle une véritable héroïne. Voir Anne Lemonde, *Les femmes et le roman policier. Anatomie d'un paradoxe*, Montréal, Québec/Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 1984, p. 144.

<sup>6</sup> Épouse de Jules Maigret, elle apparaît dans plusieurs romans mettant en scène les aventures de l'inspecteur, signées Georges Simenon.

elles cultivent leur haine et planifient presque amoureuxment leur crime. La Comtesse de Cagliostro<sup>7</sup> en est la parfaite incarnation : espionne, traîtresse, voleuse, meurtrière, elle bousculera le destin d'un célèbre gentleman-cambrioleur, déchiré entre la haine et la passion qu'il ressent envers elle.

Si elle n'est pas absente ou méchante, la femme du roman policier se voit offrir un dernier rôle, celui de la victime. Que la découverte de son corps sans vie soit l'élément déclencheur de l'enquête ou qu'elle soit celle visée par une machination complexe voulant sa perte, la femme victime est généralement vouée à une destinée fatale dont seul un héros masculin peut la sauver.

Heureusement, le féminisme des années quatre-vingt n'a pas seulement influencé le travail des théoriciennes : les auteures ont elles aussi mis de l'avant les questions reliées à l'identité féminine dans leur création. Le genre policier a alors vu naître de nouveaux personnages : femmes enquêteuses<sup>8</sup>, femmes meurtrières, personnages lesbiens.

Notre travail, pourtant, se consacre à une époque antérieure à cette entrée de la femme dans le policier. Dans le roman policier français des années soixante, alors que le féminisme en est à ses premiers pas, les personnages féminins sont rarement à l'avant-scène. Lorsque des femmes occupent le premier rôle, elles sont le plus souvent les victimes plus ou moins impuissantes d'une machination plus grande et plus forte qu'elles. À l'origine de cette thèse, il y a donc cette question : le roman policier des années soixante laisse-t-il entrevoir ces bouleversements sociaux? Les protagonistes féminines peuvent-elles, malgré le rôle limité qu'elles jouent, arriver à transcender leur passivité?

---

<sup>7</sup> Le personnage de la Comtesse de Cagliostro apparaît dans deux aventures d'Arsène Lupin, personnage créé par Maurice Leblanc : *La Comtesse de Cagliostro* (1924) et *La Cagliostro se venge* (1935). Lupin la cite aussi avec émotion comme ayant fait partie de ses plus grandes amours dans *La Demeure mystérieuse* (1928). Voir Jacques Derouard, *Dictionnaire Arsène Lupin. Bibliothèque lupinienne I*, Amiens, Encrage Édition, coll. « Travaux », 2001, p. 69.

<sup>8</sup> Le féminin du mot « enquêteur » est, selon *Le Nouveau Petit Robert 2000*, « enquêtrice » lorsque l'on parle d'une personne qui effectue des sondages et « enquêteuse » pour la personne chargée d'une enquête policière. Dans ce travail, pourtant, nous utilisons le néologisme « enquêteure », à la manière du féminin « auteure », du fait qu'il nous semble exempt de toute connotation péjorative ou réductrice.

Ainsi, alors que la plupart des théoriciennes qui se sont intéressées à la femme dans le roman policier ne se sont attardées que sur les personnages de femmes détectives, le plus souvent créés par des femmes auteures, cette thèse insiste plutôt sur les femmes victimes et leur quête d'indépendance dans un système qui, pour fonctionner, repose sur leur passivité.

Cette quête d'indépendance, nous l'appelons quête d'agentivité. En effet, les protagonistes des deux romans qui seront à l'étude suivent une route qui les amènera soit à développer un statut de femme autonome d'esprit, de parole et de geste, soit à se refermer sur elles-mêmes, permettant ainsi au monde extérieur d'agir sur elles. L'épreuve que ces femmes seront forcées de traverser fera-t-elle d'elles des femmes agentes ou des femmes passives?

Pour tenter de répondre à cette question, nous nous sommes tournée vers le romancier français Jean-Baptiste Rossi. Dans les années soixante, l'auteur fait un retour sur la scène littéraire. En effet, il a longtemps mis de côté l'écriture après avoir remporté un fulgurant succès avec *Les mal partis*, alors qu'il était âgé d'à peine 17 ans. Lorsqu'il revient au littéraire, il choisit le policier. C'est le début d'une nouvelle carrière pour celui qui signe maintenant sous le pseudonyme (et anagramme de son véritable nom) de Sébastien Japrisot.

Son œuvre est mince, mais elle a été chaque fois couronnée de succès. Entre autres, il s'est vu décerner en 1963 le Grand Prix de littérature policière pour *Piège pour Cendrillon* et, en 1966, le Prix d'honneur et le Best Crime Novel en Grande-Bretagne pour *La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil*. Immensément populaire auprès du public avec ses romans, mais aussi avec ses scénarios de films<sup>9</sup>, Japrisot s'est attiré un grand nombre de lecteurs. Selon lui, la réception était unanime :

---

<sup>9</sup> En plus d'avoir écrit directement pour le cinéma (*Adieu l'ami*, *Le passager de la pluie*, entre autres), Japrisot a adapté certains de ses romans pour l'écran. Il s'est même adonné à la réalisation de quelques

Les critiques de romans policiers ont trouvé qu'ils étaient [les trois romans généralement reconnus policiers de Japrisot : *Compartment tueurs*, *Piège pour Cendrillon* et *La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil*] plus littéraires que les autres; les critiques de romans-romans ont trouvé qu'ils étaient plus passionnants.<sup>10</sup>

C'est pourquoi Japrisot a été choisi pour cette étude : son succès transcende les frontières du genre à une époque où le policier attire peu l'attention de l'institution littéraire.

Pour notre propos, nous avons sélectionné *La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil* (1966) et *Piège pour Cendrillon* (1962), deux des rares romans policiers français de l'époque qui ont pour héroïnes, donc comme personnages centraux, des femmes victimes. Dany, dans *La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil*, n'était qu'une simple secrétaire dans une agence de publicité jusqu'à ce qu'elle décide spontanément d'aller voir la mer... au volant de la voiture de son patron. Le rêve tourne au cauchemar lorsqu'elle trouve un cadavre dans le coffre de la voiture. Michèle, dans *Piège pour Cendrillon*, reprend lentement conscience dans une clinique de Paris. L'amnésique au visage et aux mains brûlés a miraculeusement survécu à l'incendie de sa villa, qui a pourtant coûté la vie à une amie. Ayant oublié jusqu'à son propre nom, elle poursuit sa propre enquête qui l'amènera à découvrir son identité, mais aussi son passé de meurtrière...

Le premier chapitre de cette thèse nous permettra de poser les balises théoriques de notre étude. Il conviendra tout d'abord de définir le genre policier en retraçant son historique et en délimitant ses sous-catégories. Nous pourrons alors discuter du roman à suspense, sous-genre au sein duquel évolue Japrisot. Comment ce dernier se positionne-t-il par rapport aux normes, comment se fait-il transgressif? L'une des réponses à cette question est le fait que, comme nous l'avons dit, l'auteur met au centre de son intrigue un

---

courts et longs métrages. Pour une biblio-filmographie complète, voir le dossier « Sébastien Japrisot. De l'autre côté de l'écran », dans *813. Les amis de la littérature policière*, n°s 85-86, octobre 2003, p. 82-84.

<sup>10</sup> « Préface », *La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil*, Paris, Denoël, coll. « Folio policier », n° 43, 1966, p. 9.

personnage *féminin*. Pour développer davantage cette question de la femme dans le roman policier, nous utiliserons les études d'Anne Lemonde et de Danielle Charest. Nous y verrons alors que la femme victime, dans le roman policier spécifiquement, a été peu étudiée par les théoriciennes. Son statut, nous le croyons, mérite qu'on s'y arrête : est-il possible que, bien avant l'arrivée des personnages de femmes détectives, la femme victime se soit vu offrir un espace narratif épanouissant et libérateur? Afin d'étudier cette possibilité, nous ferons appel aux théories de l'agentivité. Nous pourrons ainsi examiner les problématiques auxquelles les personnages féminins doivent faire face lorsqu'il s'agit de passer du statut d'objet au statut de sujet. Le travail de Barbara Havercroft nous guidera quant aux manifestations de l'agentivité dans le domaine littéraire.

Les deuxième et troisième chapitres seront respectivement consacrés à l'étude de la quête d'agentivité des héroïnes de *La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil* et de *Piège pour Cendrillon*. Suivant le parcours des protagonistes, nous examinerons en détail les moments d'agentivité et de passivité des personnages afin de déterminer quelles formes peuvent prendre les manifestations d'agentivité.

Nous arriverons alors à cette première conclusion : dans les deux cas, l'agentivité du personnage principal est tributaire de la structure de l'intrigue. En effet, nous verrons que, dans *La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil*, l'agentivité cyclothymique de Dany dépend de l'enchaînement des péripéties d'action et d'inaction. Dans *Piège pour Cendrillon*, le va-et-vient de la narration entre le passé et le présent permet à Michèle de reconstruire son passé, son identité, ce qui crée l'agentivité présente.

À la lumière de ces observations, nous tenterons finalement de répondre à notre question initiale : chez Sébastien Japrisot, une femme victime peut-elle être agente?

## Chapitre I : La littérature policière au féminin

Notre étude commence par la définition des piliers sur lesquels reposera notre travail : la littérature policière et les études féministes. C'est en ralliant les deux domaines que nous pourrions répondre adéquatement aux questions portant sur l'évolution des personnages féminins au sein de ce milieu qui, nous le verrons, est déjà fortement marqué par les stéréotypes sexuels.

### Le genre policier : définition

Il convient tout d'abord de définir l'objet de notre étude, c'est-à-dire le roman policier. D'après Uri Eisenzweig, « l'accession du récit de détection à un statut autonome semble régulièrement passer par sa perception comme pure *forme* et celle de sa rédaction comme pure *technique*<sup>11</sup> ». Cela revient donc à dire que le roman policier est un jeu, un problème, une énigme mise en mots. Le fond disparaît derrière la forme. Il en résulte un type de romans facilement reproductible, pourvu que certaines consignes préétablies soient respectées. La création d'une telle « recette gagnante » a d'ailleurs rapidement vu le jour, sous la plume de S. S. Van Dine.

En effet, ses *Vingt règles du roman policier*<sup>12</sup>, publiées en 1928, devaient garantir le succès à tout roman policier. Pourtant, les suivre n'est pas un travail des plus aisés car, par exemple, il ne doit figurer, dans l'œuvre policière, aucune intrigue amoureuse (règle n° 3) ou encore aucun long passage descriptif (règle n° 16). L'auteur, selon Van Dine, a donc très peu de marge de manœuvre. Le théoricien n'était pas le seul à proposer de telles recommandations, mais notons tout de même que les auteurs

<sup>11</sup> Uri Eisenzweig, *Le récit impossible. Forme et sens du roman policier*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1986, p. 37.

<sup>12</sup> Pour la version intégrale des *Vingt règles du roman policier* de S. S. Van Dine, voir André Vanoncini, *Le roman policier*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je? », n° 1623, 2002, p. 121-124.

apparaissant maintenant dans les anthologies sont ceux qui, paradoxalement, se sont évertués à aller au-delà des règles et à se jouer des contraintes.

Une seconde école de pensée, plus contemporaine, stipule plutôt que le roman policier doit répondre aux mêmes besoins et aux mêmes attentes que n'importe quel roman, que le fond *et* la forme sont tout aussi importants :

Tous sondages en main, ce que la masse des lecteurs cherche dans le roman policier, c'est l'*évasion*. Non pas la *distraction* par un problème d'échecs ou de mots croisés, mais l'évasion par le rêve et donc par le romanesque. Un bon roman policier sera donc avant tout un bon roman. Ce qui revient à dire, tout simplement, que le roman policier est bel et bien un roman, et non une « machine à lire ». <sup>13</sup>

Avant d'être policier, le roman, donc, est roman. Mais quelles caractéristiques font qu'une œuvre obtient l'étiquette « policière »? Simplement, il est question de roman policier « lorsque le point de départ de l'ouvrage est une énigme singulière et que son développement est la recherche d'une solution <sup>14</sup> ». C'est sur la base d'une telle définition que nous poursuivons notre parcours : un roman policier est un roman dont *l'intrigue principale* est un événement mystérieux que l'on tente *logiquement et rationnellement* d'expliquer.

### **Historique : les premiers romans dits « policiers »**

La littérature policière n'est évidemment pas née subitement. En effet, on trouve des traces de mystères et d'énigmes dans les littératures de toutes les époques et de toutes les nations. Il est possible de remonter aussi loin qu'à *Œdipe-Roi* de Sophocle, tragédie dans laquelle le célèbre roi découvre la vérité sur ses origines et sur son crime grâce aux indices récoltés. Plus tard, les Voltaire, Dumas, Balzac et Hugo écriront des récits dans lesquels la part de mystère et de résolution est parfois présente. Voltaire, par exemple, représente une résolution d'énigme où seule la logique intervient dans *Zadig ou la*

<sup>13</sup> Jean Bourdier, *Histoire du roman policier*, Paris, Éditions de Fallois, 1996, p. 14.

<sup>14</sup> Jacques Laurent cité par Jean Bourdier, *op. cit.*, p. 15.

*Destinée* (1747), alors que le personnage principal se doit de disputer un concours d'énigmes pour accéder au trône de Babylone. Faisant intervenir la déduction et l'analyse, il réussira et deviendra roi.

Il faut pourtant attendre encore une centaine d'années pour voir naître un réel contexte d'émergence pour le policier. En effet, dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, la nouvelle société urbaine est « fascinée d'un côté par sa puissance d'organisation collective, [mais] elle doute, de l'autre, de sa capacité à intégrer et à contrôler l'ensemble de ses rouages<sup>15</sup> ». Il en résulte des œuvres romantiques qui témoignent de ces inquiétudes en mettant au centre de ses intrigues la mort d'un personnage, mort qui vient mettre fin à ses espérances existentielles. Pensons simplement à *Notre-Dame de Paris* (1831) de Victor Hugo, qui met en scène les espoirs d'amour déçus de plusieurs personnages masculins envers la douce Esmeralda. Le tout se termine tragiquement avec la mort de plusieurs d'entre eux et celle de leur bien-aimée.

Le policier, lui, amène autre chose, une alternative à ces espoirs perdus :

Le lecteur ne demande plus alors au premier chef à s'identifier avec un protagoniste pour s'associer au déroulement d'une aventure jusqu'à son issue souvent fatale. Il souhaite, après en avoir reniflé l'odeur de soufre, que la rupture du contrat social soit réparée par le triomphe de la vérité et, si possible, de la justice. La question n'est plus ici : « Où va le héros? », mais : « Comment le désordre fera-t-il place à l'ordre? »<sup>16</sup>

Le lecteur demande donc réparation et justice à cette ville qui grandit sans cesse devant lui et où, par conséquent, l'on voit apparaître les premières forces policières. Initialement peu entraînées, celles-ci s'effacent, dans les premiers ouvrages policiers, derrière la figure du détective amateur, celui qui fera correctement usage de ses facultés de déduction et d'analyse hors du commun. En effet, l'intellect est à l'honneur dans une société où la science a la cote et où les développements technologiques se font à la vitesse de l'éclair.

---

<sup>15</sup> André Vanoncini, *op. cit.*, p. 7-8.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 9.

Il n'est pas suprenant de découvrir qu'Edgar Allan Poe était l'un de ces hommes fascinés par le scientifique et que, de cet intérêt, est certainement né le premier « héros rationnel », le chevalier Dupin. Le personnage de Dupin est, selon bien des spécialistes, le premier enquêteur dans le premier récit policier. En effet, dans « Double assassinat sur la rue Morgue » (1841)<sup>17</sup>, la résolution d'un mystère (qui a ainsi sauvagement tué une mère et sa fille, dont les corps ont été retrouvés dans une chambre close?) en est l'unique propos et cet objectif est atteint par les seules facultés de déduction et d'analyse du protagoniste. Ce personnage a par la suite incité de nombreux autres auteurs à reproduire certains de ses traits de caractère chez leur protagoniste et c'est ainsi qu'est apparu le roman à énigme, avec à sa tête les Lecoq, Holmes et Poirot.

### **Le roman à énigme<sup>18</sup>**

Il est bien sûr un peu vain de tenter de définir des sous-catégories en littérature policière. Les contre-exemples ne manqueront pas, tout comme les inclassables. Certaines grandes tendances peuvent pourtant être regroupées et cette classification donne ainsi naissance, en premier lieu, au roman à énigme.

Comme les nouvelles de Poe, le roman à énigme a pour centre la résolution d'un mystère par un détective (masculin!) aux facultés de déduction prodigieuses. Tout le reste est épuré : thèmes, lieux, personnages. Il ne reste que la dynamique interne de l'intrigue, demandant à être résolue par le lecteur :

L'art de l'auteur de roman à énigme consiste à distiller les indices minutieusement dosés tout au long du récit, afin d'entretenir l'attention et la curiosité du lecteur, mais aussi de lui permettre

<sup>17</sup> « Double assassinat dans la rue Morgue » est la première nouvelle où l'on peut voir Dupin à l'œuvre. Il apparaîtra aussi dans « Le mystère de Marie Roget » (1842) et « La lettre volée » (1844). Voir Edgar Allan Poe, *Histoires extraordinaires*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », n° 4081, 2004, p. 47-91 et p. 92-115 et *Histoires grotesques et sérieuses*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », n° 1040, 1978, p. 29-103.

<sup>18</sup> Notons que, dorénavant, puisque notre étude a pour objet l'œuvre d'un auteur français, nous fournirons dans cet historique des exemples en littérature policière française et nous nous attarderons davantage à l'évolution de cette branche qu'à celles des littératures américaine ou britannique, par exemple.

d'élaborer lui-même le travail d'élucidation que mène l'enquêteur. Semblable à un puzzle dont il faut assembler les morceaux, le roman policier – au cours duquel toutes les pièces à conviction et les preuves devront être rassemblées – devient « roman-jeu ».<sup>19</sup>

La plus grande partie des romans à énigme sont produits dans l'entre-deux-guerres, de l'Angleterre vers les États-Unis, puis en France et en Belgique. On s'évertue alors à mettre sur papier les règles du genre (voir l'exemple de S. S. Van Dine discuté précédemment) pour pouvoir mieux soit les observer, soit les subvertir. Cette seconde option a été celle de Georges Simenon, le créateur de l'inspecteur Maigret<sup>20</sup>. Ce dernier, d'après la tradition dans lequel il s'inscrit, est un anti-enquêteur : au lieu de faire appel à des facultés déductives extraordinaires, il observe et attend, agit peu. Il a une personnalité complète et complexe, une grande profondeur psychologique et spirituelle. Au lieu de chercher à dénoncer et à juger ceux qui l'entourent, il veut plutôt les comprendre. C'est donc en proposant un autre modèle de protagoniste, plus humain, que Simenon a marqué le roman à énigme.

### **Le roman noir**

Dans les années vingt, aux États-Unis, une nouvelle catégorie fait son apparition, avec à sa tête un nouveau type d'enquêteur : le détective privé. À travers lui s'effectue une peinture sociale du milieu représenté, souvent macabre, corrompu et d'une extrême violence. Un homme seul s'engage personnellement à obtenir justice dans ce monde instable, souvent pour venger une femme victime et sans ressources<sup>21</sup>. La narration se fait souvent à la première personne et le langage est plus populaire, parfois proche de l'argot.

<sup>19</sup> Stéphanie Dulout, *Le roman policier*, Toulouse, Éditions Milan, 1997, p. 23.

<sup>20</sup> Le premier roman de Simenon mettant en scène l'inspecteur Maigret est *Pietr-le-Letton*, publié en 1931.

<sup>21</sup> Nous discuterons plus loin du fait que la sexuation des rôles dans le roman policier est loin d'être innocente : les hommes sont les héros salvateurs et les femmes les victimes soumises. Grâce aux ouvrages d'Anne Lemonde et de Danielle Charest, nous verrons qu'il existe des romans qui représentent autrement les relations hommes / femmes.

La popularité du roman noir sur le continent américain force Gallimard à créer, en 1945, la « Série noire » où sont alors publiés des titres américains traduits en français. Peu à peu, certains auteurs de l'Hexagone s'essayaient en publiant eux aussi du roman noir, souvent sous des pseudonymes américains. Rapidement, les lecteurs sont séduits et les masques tombent. Les Français se sont donc d'abord inspirés du modèle américain, pour ensuite bien établir leur spécificité. Chez eux, l'ambiance et le décor occupent une place très importante. Le détective Nestor Burma, chez Léo Malet, en est le parfait exemple, lui qui fait corps avec ce qui l'entoure : « Il est constamment attentif aux parfums évanescents, aux bruits assourdis, aux phrases tronquées, aux objets incomplets ou déformés, aux révélateurs partiels et aux indices indirects du corps humain<sup>22</sup>. » Voilà donc de nouveaux héros et de nouvelles quêtes : révéler un décor, une société et tout ce qui la corrompt.

### **Le roman à suspense**

Alors que le roman à énigme met l'enquêteur au premier plan et que le roman noir révèle davantage les rouages criminels de la société, le roman à suspense se tourne vers le troisième et dernier pôle inexploré, celui de la victime. En effet, on pourrait définir le roman à suspense comme étant le récit de l'individu traqué : « Sa principale caractéristique est de proposer une analyse psychologique ou une étude comportementale d'un personnage complexe<sup>23</sup>. » C'est ici moins le décor, moins le processus de déduction que la personnalité d'un protagoniste qui constitue le propos. Ce héros-victime doit se battre pour survivre.

La relation que le roman à suspense entretient avec le lecteur est par conséquent bien différente de celle établie auparavant par le roman à énigme ou le roman noir : « [Le

---

<sup>22</sup> André Vanoncini, *op. cit.*, p. 88.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 92-93.

roman à suspense] fait naître la panique et conduit irrémédiablement le lecteur à vivre la situation angoissante du personnage. Il en résulte une tension psychologique intense [...]»<sup>24</sup>. » C'est souvent l'habile construction de cette tension qui fait que certains auteurs se démarquent des autres. Sébastien Japrisot en est une illustration éloquente et c'est pourquoi nous nous y arrêtons.

### **Étude de cas : Sébastien Japrisot**

Avec *La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil* (1966) et *Piège pour Cendrillon* (1962), Sébastien Japrisot s'inscrit parfaitement dans la catégorie du roman à suspense. Ces deux œuvres sont évidemment policières du fait que, d'après la définition établie précédemment, leur intrigue principale repose sur la résolution d'une énigme. Pour *La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil*, plusieurs questions demandent à être éclaircies. Tout d'abord, comment se fait-il que des gens que Dany, l'héroïne, ne connaît pas, la reconnaissent à des endroits où elle n'est jamais allée? Puis, le mystère prend une tournure plus grave : quelle est l'identité du cadavre trouvé dans la voiture et, surtout, qui a tué cet homme? Dans *Piège pour Cendrillon*, la réponse à une seule question jette la lumière sur tout le reste : qui est la narratrice, cette femme qui a perdu la mémoire suite à un grave accident? Est-ce Michèle ou Domenica? Dans les deux cas, la victime est l'héroïne et la dynamique de l'intrigue repose sur la peur et le suspense. Japrisot arrive pourtant à se démarquer dans cette littérature et ce, de plusieurs façons.

#### **Une femme à l'avant-scène**

Tout d'abord, l'auteur place des *femmes* victimes au premier plan. On l'a dit, c'est souvent le cas dans le roman à suspense, on garde le point de vue de la victime. Celle-ci

---

<sup>24</sup> Stéphanie Dulout, *op. cit.*, p. 50.

est confrontée à une situation déroutante, devant laquelle elle est sans ressource. Mais, ce héros est généralement un homme<sup>25</sup>. La femme, lorsque présente, est habituellement sans voix, reléguée à un rôle plus secondaire. Japrisot, quant à lui, la met *au centre* du récit. Il donne donc une voix à son personnage féminin, il le développe, lui offre un espace narratif pour être et évoluer. Il ne crée pas un nouveau type de personnage, mais il laisse toute la place à des femmes jusqu'alors secondaires.

### Plusieurs rôles à la fois

Japrisot représente aussi des personnages qui occupent plusieurs rôles à la fois, ce qui tranche sur le roman policier traditionnel qui compartimente ses personnages : un enquêteur, une victime, un témoin, un suspect et un assassin. Dans *La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil*, l'héroïne est à la fois victime et enquêteuse, car elle est seule pour déchiffrer les événements. À un certain moment du récit, elle en vient même à se croire elle-même coupable. Dans *Piège pour Cendrillon*, cette addition de rôles est encore plus évidente et Japrisot est l'un des seuls à avoir accompli une telle prouesse :

Mon nom est Michèle Isola  
 J'ai vingt ans  
 L'histoire que je raconte est l'histoire d'un meurtre  
 Je suis l'enquêteur  
 Je suis le témoin  
 Je suis la victime  
 Je suis l'assassin  
 Je suis les quatre ensemble, mais qui suis-je?<sup>26</sup>

<sup>25</sup> À cette affirmation, nous pourrions opposer le cas de Mary Higgins Clark et de ses protagonistes victimes, toujours des femmes. Pourtant, ces dernières n'arrivent jamais à s'émanciper totalement du pouvoir masculin et celui-ci vient chaque fois à la rescousse : « Les femmes [...], explique Lemonde, sont sur le point de s'élancer, de franchir le mur des préjugés. Gênées dans leur élan, stoppées à la dernière minute. Et, comme dans les contes, invariablement, le récit se termine sur un baiser. Effacer ainsi toutes les traces du cauchemar. Serments. Promesses de bonheur. Amour et maternité. » Ici encore, donc, nous ne sommes pas en présence de réelles héroïnes. Voir Anne Lemonde, *Les femmes dans le roman policier. Anatomie d'un paradoxe*, op. cit., p. 150.

<sup>26</sup> Sébastien Japrisot, *Piège pour Cendrillon*, Paris, Denoël, coll. « Folio policier », n° 73, 1962, quatrième de couverture.

En effet, l'héroïne occupe tous les rôles à la fois. Il y a par conséquent glissement de l'habituelle quête du roman policier : « La question : "que s'est-il passé?" se déplace vers la question : "qui est le coupable?", mais cette question à son tour se traduit par la double, triple question angoissante et déroutante : qui est la morte? qui est la vivante? Et qui est la survivante?<sup>27</sup> »

### **Des héroïnes sur lesquelles le lecteur ne peut se fier**

Le détective qui poursuit une enquête doit se baser sur des faits pour expliquer les événements. Le lecteur, qui s'amuse parfois à devenir cet enquêteur, doit lui aussi trouver des points de repère pour éventuellement en arriver à une conclusion. Souvent, ces indices lui sont fournis par le narrateur omniscient, cette personne impartiale qui voit tout, ou encore par le personnage de l'enquêteur lui-même. Chez Japrisot, le lecteur n'a pas un tel narrateur ou détective qui peut lui venir en aide. En effet, dans *La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil* et *Piège pour Cendrillon*, la narration à la première personne domine et cette personne est la victime elle-même, celle qui ne comprend rien à ce qui lui arrive. Voilà donc un premier obstacle : les faits qui sont rapportés au lecteur le sont par une personne qui, comme lui, n'a pas accès à de l'information privilégiée (comme le serait un narrateur omniscient) et n'a pas l'expérience de ce genre de situations (comme le serait un enquêteur de police).

Japrisot pousse l'incertitude encore plus loin en offrant à son lecteur des héroïnes instables psychologiquement. Conséquemment, elles peuvent difficilement analyser rationnellement leur propre situation comme le ferait, par exemple, un inspecteur de police. Car, en plus d'être inexpérimentées, elles doivent combattre une condition psychologique précaire qui les empêche de rester maîtresses de la situation. En effet, dès

---

<sup>27</sup> Shoshana Felman, « De Sophocle à Japrisot (via Freud), ou pourquoi le policier? », dans *Littérature*, n° 49, p. 34.

le début de *La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil*, le lecteur apprend que Dany, en plus d'être une menteuse, est une cyclothymique. Elle se contredit à plusieurs reprises et se retrouve souvent prise au dépourvu, soumise à des enchaînements de périodes d'exaltation et de dépression. Elle n'est alors plus certaine de ce qu'elle a vécu, de ce qu'elle a fait. La principale source d'information pour le lecteur s'avère donc plus ou moins digne de confiance.

La situation est sensiblement la même avec le personnage de l'amnésique dans *Piège pour Cendrillon*. Évidemment, elle ne se rappelle rien, pas même son identité, alors comment se fier aux renseignements qu'elle fournit? De plus, son médecin affirme que son amnésie n'a rien de physiologique, que si elle ne se rappelle pas, c'est que jusqu'à un certain point, inconsciemment, elle ne veut pas se rappeler. L'héroïne a donc certainement quelque chose à cacher et ce n'est pas grâce à elle que le lecteur pourra faire la lumière sur les événements.

### **Un dénouement incertain**

Le dénouement classique de tout roman policier est la découverte de la vérité et la dénonciation du coupable. Celui qui mène l'enquête se doit de mettre la main sur l'auteur des méfaits et de le traduire en justice. Dans les cas qui nous occupent, pourtant, Japrisot propose un autre chemin.

Avec *La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil*, il y a bel et bien dénonciation du coupable, mais pas aux yeux de tous. En effet, seulement Dany et le lecteur sauront qu'en fait, ce n'est pas Michel le meurtrier, mais bien Anita. Mais, c'est plutôt avec *Piège pour Cendrillon* que Japrisot défie toutes les règles du genre. Alors que le roman tient à une seule question (qui est la narratrice?), le dénouement ne semble pas nous fournir une réponse claire :

Les efforts de déchiffrement du lecteur aboutissent donc à deux satisfactions – deux séries de cohérences textuelles (ou interprétatives) également satisfaisantes, mais mutuellement incompatibles : « la détenue est finalement Mi »; « la détenue est finalement Do ». [...] La solution de l'énigme demeure radicalement ambiguë, radicalement *dialogique* : et c'est cela que le texte, en dernière instance, nous invite, justement, à apprendre à lire.<sup>28</sup>

Cette possibilité de lectures multiples que l'on retrouve rarement dans le policier fait donc de Japrisot un auteur, encore là, marginal.

Ces multiples observations nous amènent à penser que puisque Japrisot est un auteur transgressif en plusieurs points, il peut certainement l'être ailleurs. En effet, il ne serait pas surprenant de constater que Japrisot subvertit à nouveau « l'ordre policier » pour représenter des personnages féminins qui vont à l'encontre des modèles habituels, c'est-à-dire des femmes qui, malgré la situation d'impuissance dans laquelle elles sont placées, arrivent à s'en sortir et en ressortent plus fortes. C'est ce que nous vérifierons dans les deux chapitres suivants.

### **Le roman policier au féminin**

L'idée populaire veut que la littérature policière relève entièrement du domaine masculin. Cette assertion, en partie fausse, soulève toutefois une réalité : la femme dans le roman policier passe toujours inaperçue. Cette absence apparente a suscité bien des questionnements auprès de la critique : y a-t-il réellement sous-représentation? Comment les femmes sont-elles représentées? Quels sont leurs rapports avec les personnages masculins? Il existe quelques études portant sur la femme dans le roman policier : nous avons choisi les deux qui nous semblent les plus susceptibles de nous aider à dresser un portrait général de la situation.

---

<sup>28</sup> Shoshana Felman, *op. cit.*, p. 31.

### Ouvrages théoriques fondateurs

En 1984, Anne Lemonde est l'une des premières à fournir une étude en français sur les femmes dans le roman policier<sup>29</sup>. Son objectif principal est de définir des types de personnages masculins et féminins afin de confirmer ou d'infirmier l'idée reçue voulant que la littérature policière soit l'apanage des hommes.

Lemonde commence son analyse en affirmant, sans amener de preuves, pourtant, que les femmes lisent peu le roman policier et que ses écrivaines sont sous-représentées. Elle décrit ensuite sommairement le personnage féminin à travers les trois sous-catégories policières. D'après la théoricienne, la femme du roman noir est la plus stéréotypée : elle incite au crime ou tient le rôle de la femme jolie, mais stupide, manipulée par le héros. Celle du roman à énigme n'est qu'un accessoire pour faire avancer l'histoire alors que celle du roman à suspense est tour à tour victime, mère, compagne. Selon Lemonde, les exceptions sont rares et les vraies héroïnes, inexistantes.

On entre ensuite dans le vif du sujet avec les cinq catégories de personnages masculins, tous types de romans policiers confondus, élaborées par Lemonde : il y a les héros éminences grises, les héros actants, les personnages faire-valoir, les personnages anti-héros et les personnages victimes. Décrire chacun d'entre eux ici serait inutile, d'autant plus que la dénomination en dit déjà long. Retenons simplement que ces types masculins interagissent peu avec les personnages féminins, mis à part sur le plan sexuel (ce qui renforce bien sûr leur statut d'objet). En effet, lorsque Lemonde se consacre aux personnages féminins, elle découvre que, tel que supposé, ceux-ci se voient refuser l'accès au champ d'action. Cette fois, six catégories : les personnages principaux et les personnages secondaires, qui sont les complotrices (sic), tentatrices, accessoires, victimes et accompagnatrices. L'auteure résume ainsi :

---

<sup>29</sup> Anne Lemonde, *Les femmes et le roman policier. Anatomie d'un paradoxe*, op. cit., 261 p.

Si je devais caractériser d'un mot seulement le personnage féminin à travers la fiction policière, ce serait [au mot complice] que j'aurais recours. En effet, dans la notion de complicité, il y a, sous-jacente, l'idée de dissimulation, de deuxième rang. Second, secondaire, seconder. Le seul détour par lequel on peut rejoindre toutes les femmes du genre. [...] La notion de complicité recouvre également un vaste champ d'ouvertures; en fait, à peu près toutes les ouvertures fonctionnelles, accessibles aux personnages féminins. Depuis la participation directe au projet criminel planifié par l'homme, à la connivence, à l'entente tacite, à la soumission spontanée, à la couverture volontaire ou forcée.<sup>30</sup>

Les rôles occupés par les femmes dans le policier viennent donc confirmer l'hypothèse de départ selon laquelle la fiction policière relève du domaine masculin.

Mais qu'en est-il des *auteures* de romans policiers? Ne donnent-elles pas à cette littérature un nouveau souffle, ne proposent-elles pas des rôles plus substantiels aux personnages féminins? Pour Lemonde, le travail des auteures est trop dispersé, il n'y a pas d'unité qui amène une transformation :

D'une façon globale, les romancières ne transcendent pas la vision traditionnelle des femmes, des personnages féminins. Complices effectivement des hommes dans un genre littéraire où il vaut mieux, pour elles, faire patte de velours. Les clichés sur les femmes, les hommes également, [...] se retrouvent dans la littérature des femmes : des stéréotypes malséants, des iconographies d'un goût douteux, des passages à saveur Harlequin, des réflexions surannées, un ramassis d'idées reçues.<sup>31</sup>

En 1984, de telles affirmations peuvent être recevables, dans le sens où elles reflètent le policier du moment, là où il en était à l'époque. Plus de vingt ans plus tard, un féminisme contemporain propose des alternatives au policier misogyne, et c'est ce policier que nous fait découvrir Danielle Charest.

Dans son étude publiée en 2006<sup>32</sup>, Charest creuse encore plus que Lemonde les relations entre les hommes et les femmes dans le roman policier. La question qu'elle pose est celle-ci : « *La position sociale de dominant et de dominé dans les rapports femmes /*

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 207-208.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>32</sup> Danielle Charest, *Crimes suspects. Femmes et hommes dans le roman policier*, Paris, Éditions Pepper, coll. « Sexualité et Société », 2006, 339 p.

*hommes* a-t-elle, ou non, des retombées sur la production littéraire des auteurs masculins d'un côté et des auteurs féminins, de l'autre?<sup>33</sup> » Afin de répondre à cette question, l'auteure commence par tracer un historique du policier. Elle remonte jusqu'à la naissance du genre pour montrer que, dès le départ, celui-ci relevait du domaine masculin. En effet, les hommes sont « propriétaires » des outils nécessaires à l'édification du genre policier : violence, sciences, techniques, accès à la connaissance. Est-ce toujours le cas aujourd'hui? Où se situent les femmes dans le policier?

Répondre à cette question est difficile : outre que les études portant sur la femme dans le policier sont rares, les anthologies font aussi très peu de place aux femmes auteures de romans policiers. Pourtant, d'après Charest, cela n'est pas synonyme de leur non-existence. Un grand nombre d'entre elles auraient été publiées, mais elles n'ont jamais accédé à la critique. Le cas d'Anna K. Green en est le meilleur exemple : très lue à son époque, traduite en plusieurs langues, elle est pratiquement disparue des anthologies contemporaines. Selon Charest, un cas comme celui-là n'est pas le fruit du hasard, mais plutôt d'une épuration stratégique. Pour remédier à cela, la recherche féministe a entrepris un travail de « défrichage » qui s'attarde aux auteures et aux personnages féminins.

Charest participe à cette nouvelle vague et pour mettre son travail en perspective, elle consacre son premier chapitre à l'étude des rapports hommes / femmes chez les pionniers du policier : Edgar Allan Poe, Émile Gaboriau et William Wilkie Collins. Chez ces trois auteurs, la vision des femmes est

parfois proclamée (les femmes seraient inférieures), parfois tue (*comme si* le rapport d'oppression des femmes par les hommes n'existait pas), mais toujours appuyée sur un concret (non accès à l'espace, à la connaissance, voire à la parole, au travail, au pouvoir, à l'argent) jamais questionné.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 75.

Rien de mieux chez Sir Arthur Conan Doyle, mais certaines innovations sont présentes chez Anna K. Green, l'une des pionnières du genre policier, auteurs masculins et féminins confondus. Chez Green, les victimes, femmes dans la plupart des cas, se voient parfois offrir la possibilité de fuir, comme dans la réalité, ce qui leur était jusqu'alors refusé. De plus, l'auteure « met en évidence la facilité d'accès des hommes aux moyens techniques et mentaux de tuer. Ils se comportent en propriétaires et tuent ou volent grâce aux avantages liés à leur statut<sup>35</sup> ». Ainsi, l'auteure est la première à représenter certaines réalités sociales associées au sexe, mais de telles avancées n'ont pas été reprises par les collègues masculins de Green.

Suite à l'étude des débuts du genre, Charest se penche sur les trois sous-catégories du policier, le roman à énigme, le roman noir et le roman à suspense, et s'efforce d'étudier la représentation des femmes qui y est faite ainsi que l'apport des auteures femmes. Ainsi, dans le roman à énigme, les personnages féminins sont le plus souvent caricaturés. Il y a très peu de personnages féminins enquêteurs et ce n'est que dans les années vingt que les femmes investissent parfois le rôle du coupable. Pourtant, lorsque les femmes écrivent du roman à énigme, elles articulent leur écriture aux mécanismes des rapports hommes / femmes, alors que les auteurs masculins restent plutôt figés. Autrement dit, elles suivent l'exemple de Green en représentant les défis qu'exigent les relations hommes / femmes dans leurs romans, alors que les auteurs masculins font l'économie de telles réalités et privilégient des intrigues plus mécaniques, qui ne dissimulent aucun examen social.

Dans le roman noir, élaboré presque entièrement par des hommes, les personnages féminins relèvent à nouveau de la caricature :

La stigmatisation des personnages féminins et leur classement soit dans le camp de la vermine que combat le héros (traître [sic],

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 93.

malhonnête, vicieuse, etc.), soit dans sa boîte à accessoires (secrétaire, maîtresse), entre son revolver, sa voiture, son bureau et sa plante verte ou, encore, les deux à la fois est un élément central de la structuration du roman noir.<sup>36</sup>

Les auteures femmes, malgré leurs efforts, n'arrivent pas à subvertir le système idéologique déjà établi pour effectuer une transformation.

Le roman à suspense, contrairement au roman noir, a été élaboré par des hommes *et* des femmes. Il en résulte l'apparition de nouveaux thèmes, tels que la maternité, qui est soit encensée, soit décrite comme oppressante par les auteures. La femme accède parfois au rôle principal, soit celui de la victime. Le dénouement reste pourtant le même : chez Mary Higgins Clark, nous l'avons déjà souligné, la femme victime se fait enquêteuse pour échapper à son fatal destin, mais elle n'arrive pas à vaincre seule et se voit toujours sauvée *in extremis* par un héros masculin. Une transformation semble donc, encore là, inopérable.

Les années quatre-vingt signifient pourtant un tournant pour les femmes dans le roman policier : l'avènement du féminisme contemporain.

Le premier geste des auteurs femmes à conscience féministe sera d'injecter des doses non homéopathiques d'innovations, notamment sur le plan du réalisme sociologique tout particulièrement dans le seul domaine, celui des rapports femmes / hommes, où cette littérature, parmi d'autres, l'a esquivé.<sup>37</sup>

On trouve maintenant chez les personnages de ces nouvelles auteures un rejet des stratégies féminines (séduction, simulation de l'infériorité ou de l'imbécillité), l'accession à la violence et la non-censure de l'existence des multiples oppressions limitatives de leur propre liberté.

En somme, le portrait des relations hommes / femmes effectué par Charest est sensiblement le même que celui de Lemonde : femmes soumises, hommes contrôlants. Pourtant, le futur semble plus prometteur en 2006 qu'en 1984 : la vigueur du mouvement

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 201.

féministe continue de proposer de nouvelles avenues au roman policier et les frontières s'estompent, laissant maintenant l'espace nécessaire à l'éclosion de nouveaux personnages subversifs. En effet, les romans policiers mettant en scène, par exemple, des personnages homosexuels et des enquêteuses lesbiennes sont de plus en plus nombreux. Les auteures et leurs personnages de femmes lesbiennes, dont les Françaises Maud Tabachnik et Dorothé Jaguar font partie, apportent une énorme contribution au policier en ce qui concerne

la prise en compte et intervention des mouvements politiques, le cumul et l'inversion des positions clés (victime, enquêteur, coupable), le retrait de scènes (impuissance des victimes femmes) et l'ajout de nouvelles (réplique et / ou vengeance), le scénario parallèle (cheminement de l'hétérosexualité au lesbianisme) [et] l'affranchissement de l'idéologie dominante au profit d'une analyse contestataire [...].<sup>38</sup>

Ces changements ouvrent la voie à une redéfinition des genres sexuels, et cela même dans une littérature qui, au départ, reposait sur des rôles sexuels circonscrits.

Bref, Lemonde et Charest ont conduit une recherche semblable et sont arrivées au même type de conclusion : les femmes dans le roman policier sont sous-représentées et celles qui s'y retrouvent n'ont pas de rédemption, ou très peu. Les avancées que l'on peut déceler sont très récentes et totalement symptomatiques du courant féministe, avancées qui utilisent le plus souvent le rôle du détective pour s'épanouir. En effet, les romans policiers américains offrent de nombreux personnages de femmes détectives, hétérosexuelles et lesbiennes, qui redéfinissent à la fois les rôles policiers et les rôles sexuels.

Une telle subversion est-elle possible seulement à l'intérieur d'un rôle de puissance comme celui du détective? Une rédemption ne pourrait-elle pas se trouver ailleurs, dans le rôle de la victime, par exemple? Ce sont les questions auxquelles nous

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 252-253.

tenterons de répondre et, pour ce faire, nous examinerons deux romans de Sébastien Japrisot qui mettent en scène des femmes victimes. Comment les personnages de Japrisot, ainsi relégués à une fonction réductrice, arrivent-ils à briser leur carcan et à passer de la soumission à l'action?

Japrisot, étrangement, a été très peu considéré par Lemonde et Charest dans leur étude. En effet, la première ne met de l'avant que les personnages de femmes manipulatrices représentées chez l'auteur. La seconde, quant à elle, reconnaît la représentation de personnages féminins complexes et agissants, mais ceux-ci évoluent, d'après elle, dans un univers où les limites imposées par le patriarcat ne sont pas représentées. Nous maintenons tout de même que cet auteur propose une vision différente, voire avant-gardiste, des personnages féminins et verrons plus loin si cette affirmation se vérifie.

### **Une approche axée sur la femme**

Notre premier pilier théorique étant maintenant établi, il convient de se pencher sur la question de la femme en littérature. En effet, nous nous sommes proposé d'étudier ici la trajectoire de deux personnages *féminins*. Il est relativement récent que de telles questions intéressent les littéraires. En effet, l'analyse littéraire revisite maintenant d'anciens textes, à la lumière de la critique féministe, mais s'intéresse aussi à de nouveaux aspects de la littérature, telle la dynamique existant entre les personnages selon leur sexe. Les défis sont-ils différents pour un personnage, qu'il soit femme ou homme? Ses droits et libertés sont-ils les mêmes? Se voit-il offrir les mêmes chances d'épanouissement?

Puisque l'écriture peut engendrer des changements sociaux, la critique féministe est à la recherche, dans la littérature, de personnages féminins qui peuvent inspirer de

nouvelles pratiques, de nouveaux idéaux et détruire les contraintes souvent imposées au sexe féminin. Ces personnages, nous le croyons, savent faire preuve d'agentivité.

### **L'agentivité**

La théorie de l'agentivité passionne depuis une quinzaine d'années les féministes américaines. Elle fut d'abord une théorie sociologique, mais elle est maintenant utilisée dans plusieurs domaines, des sciences politiques à la psychologie. Ce n'est que très récemment qu'elle a été appliquée à la littérature.

Simplement, nous pourrions définir l'agentivité comme étant le passage d'un état passif à un état actif. Traditionnellement, l'action est associée au domaine masculin, alors que la passivité relèverait davantage du féminin. Les femmes, donc, sont reléguées au statut d'objet et c'est leur rôle social qui exige cela :

*For men, agency was assumed to be a unified attribute to maleness, combining sexual potency, self-confidence, labor power, personal capabilities, and political and psychological autonomy. For women, however, agency was disabled and dispersed according to social roles : the desiring female sexual subject was reviled, the maternal agent celebrated and circumscribed, and the woman labored all too often exploited and ignored.<sup>39</sup>*

Pour arriver au statut d'agente, la femme doit s'autodéfinir en fonction de ses propres désirs et valeurs et non pas selon les limites de son genre (*gender*). Ce n'est qu'avec cette nouvelle identité qu'elle pourra s'affirmer et analyser le monde dans lequel elle vit pour enfin le transformer. Le processus d'agentivité peut donc passer par trois lieux, le regard, la parole et l'action :

Débutant par une prise de conscience des mécanismes d'oppression à l'œuvre pour la femme dans l'idéologie dominante (poser son regard), le processus se poursuivra par le rejet partiel ou total des conventions et des idées imposées par cette idéologie (parler, dire son désaccord, affirmer sa différence). Par la suite, la personne qui désire se libérer de l'idéologie dominante devra agir, donc poser

---

<sup>39</sup> Judith Kegan Gardiner, *Provoking Agents : Gender and Agency in Theory and Practice*, Urbana, University of Illinois Press, 1995, p. 2-3.

certains gestes et adopter certaines attitudes pour s'affirmer à l'intérieur de ce système (passer à l'action).<sup>40</sup>

Bien sûr, les variantes sont nombreuses, tout comme la portée de chaque geste. Par exemple, la prise de parole peut se faire dans le privé, elle ne doit pas être nécessairement sur la place publique pour être synonyme d'agentivité. Selon le célèbre slogan « Le privé est politique », en effet, toute affirmation est considérable et le domaine privé peut amener un changement dans le domaine public.

### **Agentivité et littérature des femmes**

En littérature, les théories de l'agentivité ont été peu appliquées. Pourtant, quelques spécialistes s'y consacrent, dont Barbara Havercroft, qui étudie entre autres l'autobiographie féminine. C'est d'ailleurs Havercroft qui a proposé le mot *agentivité* pour traduire *agency*. Pour elle, l'agentivité se situe beaucoup sur le plan du langage. En effet, le processus créatif de la femme écrivaine, dans le genre autobiographique, relève lui-même de l'agentivité, car il est une prise de parole :

Il est évident que la littérature au féminin possède un grand potentiel d'agentivité, non seulement parce que l'écriture littéraire est une forme majeure de représentation culturelle, mais aussi puisqu'elle accorde aux écrivaines l'occasion de décrire leurs expériences, de les critiquer ou de les reformuler, en même temps qu'elles se construisent comme sujets dans et par leur écriture.<sup>41</sup>

Cette affirmation de soi se fait différemment selon le sexe de la personne qui écrit : dans l'autobiographie, l'homme cherche le plus souvent à rendre ses succès publics, alors que la femme aspire davantage à l'acquisition d'une voix. Elle souhaite se découvrir multiple

---

<sup>40</sup> Jacinthe Cardinal, « Suzanne Jacob et la résistance aux fictions dominantes : figures féminines et procédés rhétoriques rebelles », Thèse de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2000, p. 34.

<sup>41</sup> Barbara Havercroft, « Quand écrire, c'est agir : stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret », dans *Dalhousie French Studies*, n° 47, 1999, p. 97.

et réaliser son potentiel<sup>42</sup>. L'agentivité est donc principalement vue par Havercroft comme un objectif pouvant être atteint par l'auteure au moyen de l'écriture.

Notons finalement que cette approche s'intéresse au biographique, à la quête d'agentivité de l'auteur, celui qui est à l'origine du texte, alors que notre hypothèse vise plutôt le texte lui-même, à savoir si l'espace narratif peut permettre à un personnage féminin, initialement en position de soumission, de devenir agent.

### **Japrisot et les années soixante**

Bien sûr, ce que l'on considère comme étant un moment d'agentivité, une prise de contrôle, varie selon les époques et les sociétés. Il convient donc d'établir un portrait de la femme dans les années soixante, en France, moment où ont été publiés les romans de Japrisot.

De la fin des années soixante à la fin des années soixante-dix, la France voit s'installer ce qui a été appelé aux États-Unis le *Women's Lib*, c'est-à-dire le Mouvement de libération des femmes. Auparavant, dans les années cinquante, le corps féminin avait déjà l'attention de tous. En effet, qu'il s'agisse de l'invasion Barbie sur le marché des jouets, de la création du magazine *Playboy* ou de la naissance de grandes icônes du cinéma à la Brigitte Bardot, une importante question commençait à voir le jour : l'identité de la femme résidait-elle simplement dans sa spécificité biologique, dans l'adulation d'un corps au détriment d'une pensée? Avec les années soixante, de nouvelles possibilités s'offrent aux filles qui sont plus nombreuses à poursuivre des études<sup>43</sup> et l'emploi féminin est à la hausse<sup>44</sup>. L'éducation engendre souvent la prise de conscience et c'est à la fin des années soixante que les femmes, maintenant regroupées, soulèvent enfin des questions

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>43</sup> En 1965, autant de filles que de garçons sont reçues au baccalauréat. Voir Florence Montreynaud, *L'aventure des femmes. XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Nathan, 2006, p. 147.

<sup>44</sup> En 1962, l'emploi féminin est pour la première fois à la hausse depuis 1921. *Ibid.*, p. 141.

concernant l'identité de la femme, la relation avec la mère, les rapports avec les hommes et la nature du pouvoir.

Il y a mobilisation : les années soixante-dix verront, en France, la naissance de nombreux groupes féministes qui manifesteront contre la pornographie, la publicité sexiste, l'élection de reines de beauté et qui dénonceront des réalités jusque-là taboues, comme le viol, l'inceste, la violence conjugale et la prostitution. L'oppression patriarcale est analysée et combattue et c'est là le début d'une longue tradition de questionnements socioculturels par les femmes et au service des femmes.

Japrisot, dans les années soixante, écrit donc en pleine révolution sexuelle, car la femme d'alors s'éveille aux injustices du patriarcat et reprend graduellement possession de son corps. Les héroïnes qu'il représente appartiennent-elles à ce nouveau mouvement? Font-elles partie de celles qui revendiquent une place dans l'ordre social ou relèvent-elles davantage d'une tradition de soumission et de réification?

Dans les deux chapitres suivants, il sera donc question de la quête d'agentivité des personnages féminins chez Sébastien Japrisot, soit dans *La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil* et *Piège pour Cendrillon*. En effet, nous constaterons que les protagonistes féminins sont, en début de récit, dans une situation de soumission, c'est-à-dire que ces femmes sont définies par leur milieu et ceux qui les entourent. Puis, elles sont forcées de traverser une épreuve qui les amènera à s'affirmer et à aller au-devant des autres pour ne plus être contrôlées par eux. Elles passeront, nous le supposons, d'un état passif à un état actif. C'est ce que nous appelons leur quête d'agentivité. Notre analyse montrera que cette agentivité prend plusieurs formes et se manifeste à différents degrés tout au long des romans.

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

*La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil* propose la trajectoire du personnage de Dany, jeune femme plutôt solitaire qui, dans un élan de spontanéité, « emprunte » la voiture de son patron, le temps d'un voyage au bord de la mer. Son périple prend une tournure inquiétante lorsque des gens qu'elle ne connaît pas disent l'avoir déjà vue auparavant. Le tout devient plus dramatique lorsqu'en ouvrant le coffre de la voiture, elle trouve le corps d'un inconnu, assassiné par balle. Prise dans un complot qu'elle entrevoit petit à petit, Dany saura se transformer et reprendre le contrôle d'une machination qui, pour fonctionner, reposait initialement sur sa passivité.

Comme il a été établi précédemment, l'agentivité se situe principalement en trois lieux : le regard, celui que l'on pose sur soi et les autres, la parole, qui permet de s'affirmer et de contester, et l'action, qui permet d'influencer le déroulement des événements. Quels lieux Dany choisit-elle pour manifester son agentivité et à quels moments le fait-elle? C'est ce que nous tenterons de déterminer en retraçant les aventures de la protagoniste.

Celles-ci sont compilées dans le tableau de l'annexe I. Nous reprenons dans ce chapitre chacune de ces péripéties, dans le détail, pour bien examiner les réactions de Dany aux événements, dans le but de créer, finalement, une courbe de son agentivité. Ce second tableau permettra de bien visualiser la trajectoire de l'agentivité du personnage : a-t-on affaire à une courbe ascendante, descendante, ou encore irrégulière? En effet, afin de bien examiner les moments d'agentivité de la protagoniste, on se doit de les mettre en rapport avec leurs « moments contraires », c'est-à-dire les périodes d'abattement et de découragement, périodes où Dany se laisse porter par les événements au lieu de les

affronter. Nous obtiendrons ainsi la courbe d'agentivité souhaitée, que l'on retrouve à l'annexe II.

### **Premières observations formelles**

Remarquons d'abord que les titres de chapitres reprennent, dans l'ordre, le titre du roman : « La dame », « L'auto », « Les lunettes » et « Le fusil ». L'auteur semble ainsi renvoyer son lecteur au puzzle à résoudre que constitue le roman policier. De cette façon, il lui donne des indices sur le contenu de chaque chapitre et le lecteur attentif remarquera qu'en effet, les titres de chapitres révèlent, à l'avance, le destin de Dany :

*The chapter titles act as clues to her development. The first chapter, « La dame », introduces Dany Longo; the second, « L'auto », entangles her in the adventure of her self-discovery and recuperation. The third chapter, « Les lunettes », contains Dany's final insight into the mystery of event and identity, while the last chapter, « Le fusil », contains violent self-resolution and the act of confronting her adversary and assuming her finally « true » self.<sup>45</sup>*

Ces indications ne fournissent pas la clé du mystère au lecteur-détective, mais elles lui rappellent que le roman policier est d'abord une construction dont chaque partie a un rôle précis à jouer. Si ces parties sont mises ensemble, on obtient un tout cohérent : *La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil*. La partie est entamée, donc, et le lecteur sera bientôt pris, avec Dany, dans un complot dont il ne comprendra les rouages qu'à la toute fin.

### **Situation initiale d'agentivité : le personnage de Dany Longo**

Il convient maintenant d'examiner la situation initiale d'agentivité de l'héroïne afin de pouvoir, par la suite, déterminer son évolution. Pour ce faire, voyons la première description de Dany offerte au lecteur, celle qui apparaît sur la quatrième de couverture :

---

<sup>45</sup> Susan Jordan Myers, « Sébastien Japrisot : It's a Crazy Game. The Search for Truth », dans *French Prose in 2000*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2002, p. 203.

La dame dans l'auto  
la plus blonde, la plus belle, la plus myope, la plus sentimentale, la  
plus menteuse, la plus vraie, la plus déroutante, la plus obstinée, la  
plus inquiétante des héroïnes.<sup>46</sup>

Nous pouvons remarquer dans cette énumération une certaine gradation. En effet, on commence avec les stéréotypes féminins habituels : blonde, belle, sentimentale. Puis, les adjectifs se font plus originaux, particuliers : myope, menteuse, vraie, déroutante, obstinée. La description atteint son point culminant avec la caractéristique qui donne le ton, celui du policier : inquiétante.

Au départ, en effet, le lecteur croit qu'il a bel et bien affaire au stéréotype féminin par excellence : jeune, grande, blonde, célibataire, Dany travaille à Paris comme secrétaire dans une agence de publicité. Voici comment elle décrit sa vie :

Je gagne actuellement 1270 francs par mois, charges sociales déduites, pour taper à la machine, classer des dossiers, répondre au téléphone, et à l'occasion vider les corbeilles à papier, dans une agence de publicité qui emploie vingt-huit personnes. Ce salaire me permet de me nourrir de steaks-frites au déjeuner, de yaourts et de confitures au dîner, de m'habiller à peu près comme j'aime l'être, de régler le loyer d'une chambre-cuisine-cabinet de toilette rue de Grenelle, de me meubler l'esprit chaque quinzaine avec *Marie-Claire*, chaque soir avec une télé deux chaînes-grand écran-super lumineux, dont il ne me reste plus que trois traites à payer. Je dors bien, je ne bois pas d'alcool, je fume modérément, j'ai eu quelques liaisons mais pas de celles qui puissent effaroucher une concierge, je n'ai pas de concierge mais l'estime de mes voisins de palier, je suis libre, sans soucis, et parfaitement malheureuse. (*DA*, 24)

La jeune femme se décrit ici comme indépendante et elle semble faire partie de cette jeunesse féminine à laquelle nous faisons référence dans le chapitre précédent, celle qui commence à avoir accès à une éducation et qui n'a plus à dépendre d'un mariage pour vivre. Orpheline, Dany peut subvenir seule à ses besoins et semble même, à un certain moment, se moquer de l'institution du mariage, lorsqu'elle fait allusion à une amie qui a « un mari à elle » (*DA*, 21).

---

<sup>46</sup> Sébastien Japrisot, *La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil*, Paris, Denoël, coll. « Folio policier », n° 43, 1966, quatrième de couverture. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *DA*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

Pourtant, cette indépendance ne semble pas être la clé du bonheur pour Dany, puisqu'elle s'avoue « parfaitement malheureuse ». C'est ici que le stéréotype laisse la place à une jeune femme triste, désespérée. Le détachement dont elle fait preuve en décrivant son quotidien vient renforcer l'idée qu'elle n'est pas heureuse. Pour elle, sa vie se réduit aux steaks-frites, à une télé grand écran et au *Marie-Claire*. D'après cette citation, il est clair qu'elle trouve le tout pitoyable, elle qui n'a jamais eu de « liaisons qui puissent effaroucher une concierge », puisqu'elle n'a même pas de concierge.

Très seule, Dany devient amère lorsqu'elle voit ce que les autres accomplissent par rapport à ce qu'elle-même fait. Pour cela, elle les déteste tous : « Je déteste les gens qui ont vu la mer, je déteste ceux qui ne l'ont pas vue, je crois que je déteste le monde entier. Voilà. Je crois que je me déteste moi-même. » (*DA*, 22) « Anémique de la volonté » (*DA*, 106), elle a toujours voulu voir cette mer, mais elle n'a jamais eu le courage de s'y rendre. Elle se dit elle-même cyclothymique (*DA*, 92), c'est-à-dire possédant une personnalité qui fait alterner les périodes d'excitation et de dépression. Elle n'arrive pas à concrétiser ses envies et ses désirs et se trouve le plus souvent déçue d'elle-même. Bref, le désir d'agir est là, mais la volonté manque...

### **L'humour comme lieu de manifestation d'agentivité**

Au début du roman, l'agentivité de Dany se trouve plutôt sur le plan du regard, de l'analyse qu'elle fait de son monde. En effet, elle sait regarder objectivement ce qui l'entoure pour ensuite l'analyser rationnellement et se faire sa propre opinion, sans l'influence des autres. Paradoxalement, l'une des caractéristiques physiques du personnage qui est souvent mise de l'avant tout au long du roman est sa myopie : « [Mes yeux] ne sont pas bleus et changeants comme la mer, [...] mais sombres, immobiles et inexpressifs comme une désespérante plaine du Nord, et aveugles quand ils sont nus. »

(DA, 40-41) Mais, en dépit de cette mauvaise vue, Dany arrive à poser un regard assez juste sur son environnement et cela, au début de roman, se manifeste surtout par son sens de l'humour fort et particulier.

Grande sarcastique, fervente de l'ironie, elle ne se gêne pas pour critiquer les habitudes de vie de son patron ou encore la frivolité de ses collègues. Pourtant, ces commentaires ne sont que pour elle et relèvent du monologue intérieur : les autres n'ont pas accès à cet humour. Ainsi, lorsque son patron lui demande d'aller chercher une ordonnance pour lui à la pharmacie, elle lit l'emballage : « Pendant qu'on tamponnait l'ordonnance, j'ai lu sur la boîte contenant le flacon que c'était des gouttes pour le cœur. Il fait la grève de la faim et pour prévenir les syncopes, il se dope à la digitaline. Génial. » (DA, 41-42) Dany analyse donc les faits et se construit une opinion, qu'elle exprime de façon humoristique. Effectivement, dans son monologue intérieur, elle choisit des expressions hyperboliques : « faire la grève de la faim » pour dire que son patron ne mange pas le soir, « se doper » pour dire qu'il prend des médicaments. La mise en évidence du seul mot « génial » vient finalement couronner le tout par une note sarcastique.

Cet humour est donc le moyen que choisit Dany pour exprimer son sens critique aiguisé, ce qui est caractéristique d'une personnalité agente, puisqu'il y a alors résistance à une réalité qui déplaît ou dérange. Pourtant, Dany n'est pas encore à l'étape de « publiciser » ce regard analytique, de faire part aux autres de ses impressions, et encore moins d'agir en fonction de ses analyses. Le tout relève, pour l'instant, du monologue intérieur.

Les cibles de l'ironie de Dany ne sont pas toujours extérieures : elle se réserve parfois à elle-même une critique tout aussi sévère. En effet, Dany utilise à plusieurs

reprises l'auto-ironie, toujours sur le mode intérieur. Le plus souvent, la jeune femme se moque de sa maladresse, de sa distraction :

Je regarde toujours le sol en marchant, par crainte de buter sur un éléphant quelconque, qui échapperait à ma vue. Jusqu'à l'âge de dix-huit ans, j'ai porté des verres qui étaient loin d'être aussi bons que ceux que j'ai à présent, j'étais plus souvent jambes en l'air que debout, on m'appelait : « l'avion-suicide ». L'un de mes cauchemars préférés, aujourd'hui encore, c'est une bonne grosse pousette de bébé abandonnée dans une entrée d'immeuble. Une fois, il a fallu trois personnes pour nous séparer. (*DA*, 190)

Cette capacité qu'a Dany de rire de ses faiblesses se révèle être une force:

L'auto-ironie constitue [...] un indice de santé. Les narratrices qui recourent à l'auto-ironie semblent se dire : « Comment ai-je pu tomber si bas? » [...] À la fois constat d'une incongruité et appel au changement, l'ironie sur soi [...] reste empreinte d'une empathie, quelquefois désillusionnée, pour le sujet (elles-mêmes) dont elles se moquent.<sup>47</sup>

L'auto-ironie devient donc ici une seconde manifestation d'agentivité. Puisque le regard critique que Dany réserve aux autres s'applique aussi à elle-même, cela prouve que la jeune femme sait s'affirmer, avec toutes les qualités, mais aussi avec tous les défauts qui la caractérisent. Bien sûr, elle n'a encore pas franchi l'étape du monologue intérieur, mais le fait qu'elle puisse mettre les choses en perspective et rire de ses propres travers montre qu'elle peut faire preuve d'un esprit rationnel.

### **Dany et Anita**

Afin de cerner encore plus précisément le niveau d'agentivité de la protagoniste, il est nécessaire d'étudier ses comportements dans ses relations interpersonnelles. À cet égard, le roman s'attarde plus particulièrement aux liens qui unissent Dany et Anita, une vieille amie qui a épousé le patron de l'agence où travaille Dany. Cette relation est par conséquent révélatrice de l'attitude générale de l'héroïne dans ses interactions avec les

---

<sup>47</sup> Lucie Joubert, *Le carquois de velours. L'ironie au féminin dans la littérature québécoise (1960-1980)*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1998, p. 50-51.

autres. C'est pourquoi nous l'analysons ici comme possible lieu de manifestation de l'agentivité de Dany.

Les deux jeunes femmes se sont connues alors que Dany travaillait pour Anita, dans une autre agence de publicité : « Nous étions amies autant qu'on peut l'être quand on passe quarante heures par semaine dans le même bureau, qu'on déjeune chaque jour ensemble au self-service de la rue La Boétie, et qu'on se retrouve un samedi ou un autre pour aller au music-hall. » (DA, 31-32) Pourtant, Anita-Je-t'emmerde (c'est son surnom) profite aisément de Dany. Avant son mariage, lorsqu'Anita voulait voir des hommes, elle empruntait l'appartement de Dany, la mettait à la porte, et ne se donnait même pas la peine de refaire le lit : « Quand je faisais une remarque, elle m'appelait "sale petite vierge ignoble" et elle me disait de retourner en crever d'envie au couvent. » (DA, 47) Manquant de courage, Dany n'ose pas se défendre et se laisse mener par Anita. Pourtant, un soir, alors qu'Anita aurait eu besoin de l'aide de son amie, Dany la lui a enfin refusée :

Quand nous avons vingt ans, elle était restée une nuit dans ma chambre, pour servir de misérable jouet à deux compagnons de sortie éméchés, pendant que moi, qui n'avais pas eu assez d'empire sur elle pour arrêter ça, je m'enfuyais aussi loin que mes pas pouvaient me porter [...]. (DA, 209-210)

Cet épisode est un exemple de la cyclothymie de Dany : durant toute leur relation, Dany n'a pu dire ce qu'elle pensait à Anita, cherchant son affection avant tout et craignant de la perdre si elle s'affirmait. Lorsqu'elle en a enfin assez et qu'elle décide de se débrouiller sans son amie, elle choisit malheureusement le mauvais moment. Anita lui en voudra longtemps de l'avoir abandonnée et Dany, maintenant qu'elle ne voit presque plus son amie, continue de s'en vouloir et de chercher son approbation. En effet, lorsque Michel lui demande de venir à la maison, elle imagine des retrouvailles chaleureuses et veut être à son meilleur pour son amie : « Je pensais aussi à Anita, et à des choses idiotes : si j'avais su le matin que je devais la rencontrer, j'aurais mis mon tailleur blanc, il fallait

absolument que je passe chez moi me changer. [...] J'aurais voulu qu'elle me trouve différente, avec ce que j'avais de mieux. » (*DA*, 37)

Peut-on donc réellement parler d'amitié? Cette relation est plutôt à sens unique : Dany a un réel attachement envers Anita, mais l'inverse semble discutable. Dany est complètement passive avec Anita : elle se laisse insulter et revient toujours vers son amie avec le seul désir de lui plaire. Ses agissements rappellent ceux de l'épouse traditionnelle qui fait tout pour satisfaire la personne qu'elle aime, dans l'espoir d'être aimée en retour.

### **Le récit de *La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil* : entre dépression et exaltation**

Suivons maintenant, pas à pas<sup>48</sup>, les péripéties de *La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil* afin d'étudier la trajectoire d'agentivité de la protagoniste. Le roman s'ouvre sur une femme, Dany, qui reprend lentement conscience dans la salle de bain d'une station-service, après s'être évanouie. On l'a attaquée et on lui a brisé la main gauche. Effrayée, elle tente de se contenir, de reprendre ses sens. Elle se parle, se donne des ordres à elle-même : « Ne pas bouger. Surtout ne bouge pas. [...] Il faut que je retrouve mes lunettes, il faut que je me lève. [...] M'accrocher de la main droite au lavabo, me lever. » (*DA*, 16-17) Nous avons ici le premier exemple d'un monologue intérieur qui incite à l'action. L'utilisation de l'impératif ainsi que de la formule « il faut que », à deux reprises, montre les efforts que met le personnage à se contenir et à se forcer à agir.

Cette force interne de motivation, nous la verrons en détail plus loin lorsque Dany la matérialise par le biais du personnage de Maman-Sup, la mère supérieure de

<sup>48</sup> Cette façon de « coller au texte » s'impose pour ce roman puisqu'il est constitué, comme tout bon policier, d'une pléiade de détails savamment imbriqués les uns aux autres. Nous renverrons périodiquement le lecteur au tableau de l'annexe I.

l'orphelinat où elle a grandi. Morte depuis plusieurs années, celle-ci « parle » encore à Dany, mais c'est plutôt Dany qui se parle à elle-même :

C'est ce soir-là, dans un restaurant devant la gare de Roubaix, à la fin d'un souper où nous avons bu du vin d'Alsace [...], que j'ai promis à Maman-Sup de lui parler comme à un être vivant quand elle serait morte. Je l'ai toujours fait [...]. (DA, 163-164)

Cette forme d'automotivation s'avèrera un lieu de manifestation d'agentivité à certains moments du récit, alors qu'à d'autres occasions, la voix de Maman-Sup se rangera plutôt du côté de la passivité, de la fuite, de la non-responsabilité. Dans le cas présent, alors que Dany se réveille après l'attaque, la voix intérieure lui dit d'être forte, de se relever et de ne pas abandonner. C'est le début d'un moment d'agentivité que nous verrons plus loin dans son ensemble, car après que Dany s'est réveillée dans cette salle de bain, la narration fait un retour en arrière pour présenter la protagoniste au lecteur.

Une telle inversion chronologique a pour effet de créer une attente chez le lecteur, attente qui est inséparable du roman à suspense. Intrigué, le lecteur doit patienter avant d'avoir la réponse aux questions soulevées : qui a attaqué Dany et pourquoi? Dans le roman à suspense, en effet, « ralentissements, précipitations, suspensions interviennent tour à tour pour insuffler au texte un rythme qui aspire le lecteur dans sa folle trajectoire<sup>49</sup> » et Japrisot, nous le verrons, est passé maître dans l'agencement de ces épisodes de tension et de relâchement.

Suite à cette mise en situation où l'héroïne est présentée au lecteur, le récit de *La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil* débute, le vendredi 10 juillet. C'est la dernière journée avant le long congé de la Fête nationale. En fin de journée, Michel Caravaille, le patron de Dany et propriétaire de l'agence, lui demande si elle peut venir faire des heures supplémentaires, chez lui, le soir même. Dany accepte, car cela lui permettra de revoir son amie Anita, la femme de Michel.

---

<sup>49</sup> Danielle Charest, *Crimes suspects. Femmes et hommes dans le roman policier*, op. cit., p. 180.

Avant de se rendre chez les Caravaille, Dany récupère sa paie puis rejoint son patron. Après être passés à l'appartement de Dany, ils se rendent tous les deux chez les Caravaille, à la Villa Montmorency (n° 1)<sup>50</sup>. Dany travaille le soir même et le lendemain matin pour terminer avant le départ des Caravaille, qui ont un avion à prendre à midi. Lorsqu'ils s'apprêtent tous à partir, Michel demande à Dany si elle peut ramener la voiture à la villa, car il ne veut pas la laisser à l'aéroport. Dany ne veut pas conduire cette voiture, cela l'effraie. Elle dit que c'est impossible, mais Michel insiste. Elle veut insister elle aussi, mais n'y arrive pas :

Je ne pouvais pas les accompagner à Orly. Je ne pouvais pas ramener sa voiture. Il fallait lui dire que je n'avais jamais conduit autre chose que le fantôme d'une fourgonnette [...]. Je l'ai suivi dans le hall. Anita descendait l'escalier. Je n'ai rien dit. [...] J'ai baissé la tête. J'ai dit que je venais. (DA, 51-52)

À deux reprises, elle se dit que c'est impossible (« je ne pouvais pas »), mais elle reste tout de même incapable d'affirmer son désaccord. Ayant surtout peur de décevoir Anita qui vient se joindre à eux, Dany accepte de ramener la voiture : c'est son premier acte de passivité (n° 2).

À l'aéroport, c'est la panique : Dany aurait mille questions à poser à Michel et Anita sur la façon de conduire cette voiture, cette Thunderbird. Mais, tout se passe si vite qu'elle se retrouve au volant sans s'en rendre compte :

J'étais seule à l'arrière d'une monstrueuse machine. J'avais l'impression qu'il y avait dans ma tête un grand silence. [...] Maman-Sup m'a dit : « Ne te bile pas, tu mènes la voiture dans un parking, il n'y a que cinquante mètres à faire, après tu as tout ton temps pour réfléchir. » [...] Je me suis installée. Il me semblait que la porte se refermait seule. [...] Mon front était moite, ma gorge sèche, mais ce que j'éprouvais n'était pas seulement de l'appréhension, je ne sais pas ce que c'était. J'étais sûre que je penserais toujours à ce moment, que je regretterais de ne plus avoir à le vivre. (DA, 54-55)

<sup>50</sup> Les numéros entre parenthèses renvoient aux péripéties de la courbe d'agentivité de Dany, à l'annexe II.

Dans cette citation, on peut voir le vide qui habite Dany, puis un automatisme qui la force à faire ce qu'elle doit faire, et enfin Maman-Sup qui la rassure, qui dédramatise la situation. Et voilà, quelques embûches plus tard, Dany arrive à se stationner et à reprendre son souffle. Même sous le choc, elle a l'impression de s'être dépassée et elle est fière d'elle-même :

J'étais au bord de la crise de nerfs quand j'ai fini par me ranger dans le parking que je visais désespérément à chacun de mes passages, et si je tenais encore debout sur mes jambes, en sortant du cabriolet, c'est bien parce que c'était la mode. Mais j'étais fière aussi, d'une certaine façon, et j'avais beau frissonner d'énervement, je savais que ma peur était passée, je me sentais capable de faire des kilomètres dans cette voiture. (DA, 56)

Entrée dans l'aérogare pour se ressaisir, une nouvelle assurance s'empare d'elle et, sans qu'elle l'ait vue venir, l'idée la plus terrifiante qui soit a fait son chemin :

Ce n'était pas très net, ce n'était encore qu'une sorte de démangeaison de l'esprit, un trouble vague qui ressemblait à de l'angoisse. [...] J'ai payé mes verres. Je me suis dit que je les avais bus à la santé de mon bel oiseau de tonnerre. Et puis c'est tout. Je me suis levée, j'ai ramassé ma monnaie sur la table et je suis partie voir la mer. (DA, 57-58)

C'est tout un revirement de situation pour Dany qui n'a jamais rien fait de tel, qui n'est jamais allée aussi loin, encore moins avec une voiture qui ne lui appartient pas. La succession de verbes d'action à l'intérieur de courtes phrases montre tout le caractère impulsif de son geste : « j'ai payé », « je me suis levée », « j'ai ramassé ma monnaie », « je suis partie voir la mer ». Les inconnus semblent alors poser sur elle un regard différent : on l'admire, on la considère. Cette sensation est nouvelle pour Dany et lorsqu'elle se met au volant, elle fait preuve d'assurance :

*Doux* le volant dans mes mains, *doux* le soleil sur mon visage, *doux* le souffle tiède qui m'enveloppait dans les courbes, et longues les courbes, profondes les descentes, silencieux et obéissant, et planant rapide dans la campagne, mon grand oiseau de rêve, mon complice,

mon ami : j'étais à battre, il aurait fallu me battre pour m'arrêter.<sup>51</sup>  
(DA, 60)

Cette anaphore le met en évidence : l'acte que vient de poser Dany (dans les faits, elle vient de voler la voiture de son patron) n'est pas une source d'inquiétude, mais il est plutôt un facteur de libération. La vie qui lui était lourde est soudainement devenue douce et c'est le premier acte d'agentivité de Dany (n° 3). C'est un immense pas en avant pour elle, qui est passée du silence (elle n'a pas dit à Michel qu'elle ne voulait pas conduire la voiture) à l'action (elle garde cette même voiture pour le week-end). C'est donc ici que débute réellement la quête d'agentivité de la protagoniste.

Le principal instrument de cette quête sera la voiture des Caravaille, la Thunderbird. Cet « Oiseau du Tonnerre » n'est pas une voiture comme les autres : américaine, grosse, puissante, elle est d'un blanc éclatant et tout à l'intérieur s'allume et resplendit. Pour Dany, qui n'a pas de voiture, être au volant de la Thunderbird signifie l'acquisition d'une mobilité. Le fait qu'elle puisse se déplacer lui donne du pouvoir, en plus de l'assurance que lui procure ce geste de dépassement de soi. La voiture devient donc synonyme de liberté, mais, paradoxalement, c'est par cette même voiture que le malheur s'abattra sur Dany, lorsqu'elle découvrira le corps d'un homme dans le coffre. Mais, pour l'instant, la Thunderbird n'est encore que promesse d'aventure.

Le premier arrêt de Dany est à Fontainebleau, dans un restaurant. C'est là qu'elle imagine la suite de son périple : elle sait maintenant qu'elle va poursuivre sa route, qu'elle ne retournera pas à Paris avant quelques jours. Elle compte l'argent qu'elle a à sa disposition : bien assez pour un week-end de rêve. Lorsqu'un couple s'arrête à sa table pour la complimenter sur sa voiture, c'est avec une autre Dany qu'ils font connaissance. En effet, elle se réinvente pour eux et devient une directrice d'agence de publicité qui va

---

<sup>51</sup> C'est moi qui souligne.

visiter des amis au Cap-d'Antibes. Elle se permet même d'exercer à haute voix son sens de l'humour, ce pour quoi on la félicite.

Cette nouvelle identité lui donne une assurance qu'elle n'a pas habituellement et le mensonge devient, encore une fois, une représentation de fausse agentivité. En effet, Dany s'est présentée dès le départ comme une menteuse : « Je mens depuis que je respire. » (*DA*, 22) Son manque de volonté chronique et la peur qu'elle ressent devant le moindre défi l'obligent à s'inventer des aventures plutôt que de les vivre. Elle ment fréquemment à ses collègues, elle dont le nom véritable est Marie Virgine Longo. Ainsi, cette rencontre avec le couple du restaurant ne constitue pas un moment d'agentivité, comme nous aurions pu le croire en raison de l'assurance dont elle fait preuve. Cette péripétie relève davantage de la passivité : Dany montre une personnalité factice au lieu d'affirmer la sienne (n° 4).

Maman-Sup, quant à elle, semble croire que toute cette aventure est une très mauvaise idée : « Maman-Sup prétendait que j'étais paf, que le temps virait à l'orage et que je ferais bien d'aller me cacher dans les lavabos avant de fondre en larmes. Mais je n'ai pas pleuré. J'ai décidé que je ramènerais la voiture mardi soir, ou même mercredi matin. » (*DA*, 63) Nous l'avons dit, Maman-Sup est à la fois l'incarnation de la conscience de Dany, son double, et le souvenir de la mère supérieure à l'orphelinat où Dany a grandi. Dans le cas présent, la voix de Maman-Sup ramène Dany à son côté faible, apeuré, et non pas à ses instincts d'aventure, de liberté. Dany a ici la force d'aller contre la volonté de cette voix et de repousser encore plus loin les limites : elle gardera la voiture. Elle part ensuite s'acheter des vêtements, une valise. Elle est prête pour son week-end de rêve, celui qu'elle ose enfin vivre (n° 5).

Après que Dany a fait quelques rencontres sur la route (voir l'annexe I pour le détail des péripéties et l'annexe II pour les numéros 6 et 7 de la courbe d'agentivité), la

narration revient alors à la situation initiale : un inconnu attaque Dany par derrière et lui brise la main gauche (n° 8). Sous l'emprise de la douleur, la jeune femme s'évanouit.

Lorsque Dany se réveille, elle appelle à l'aide. Manuel, le garagiste, et deux autres clients viennent à son secours. Mais leur aide n'en est pas vraiment une, puisqu'on s'empresse de la contredire :

- Vous dites qu'on vous a attaquée, mais il n'y avait personne. Tout le monde qu'il y avait, ils sont ici. Moi, madame, je ne sais pas pourquoi vous dites qu'on vous a attaquée, je ne sais pas. (DA, 77)

La conversation se transforme en interrogatoire où les trois hommes accusent Dany de mentir sur ce qui s'est passé et lorsque celle-ci, en guise de preuve, montre sa main meurtrie, Manuel affirme que cette blessure, elle l'avait déjà le matin même. Effrayée, la jeune femme arrive tout de même à s'écrier, à deux reprises, « Ce n'est pas vrai! » et explique, comme à la dame du café, que tout ça n'a pas de sens :

- Je n'avais rien à ma main, ce matin. Et si j'avais eu quelque chose, vous ne l'auriez pas vu, j'étais à Paris. Elle avait à nouveau sa voix nette, son air dédaigneux. Manuel voyait que ce n'était pas exactement du dédain, mais un effort pour ne pas pleurer davantage, pour garder l'air d'une dame. [...]
- Vous me prenez pour une autre, dit la dame. J'étais à Paris. (DA, 81-82)

Malgré le fait que Dany soit clairement une victime dans cette situation (double, d'ailleurs, car on l'a attaquée *et* on l'interroge comme si elle avait fait quelque chose de mal), elle reste fidèle à elle-même et persiste à affirmer que Manuel ne l'a jamais vue. Tous les faits montrent qu'elle a tort, mais elle a confiance en elle-même et se base entièrement là-dessus pour répondre à ses interrogateurs. Le rapport de force est pourtant établi : trois hommes devant une femme. Mais, malgré la peur, Dany reste forte et garde confiance en sa vérité (n° 9).

Voyant bien que cette argumentation ne mène à rien, Dany demande à ce qu'on l'envoie chez un docteur. Manuel l'y accompagne et pendant qu'on lui fait un pansement, Dany demande au docteur :

- Quand me suis-je fait ça?

Le docteur Garat la regarda sans comprendre, puis tourna les yeux vers Manuel.

- Elle demande quand elle s'est blessée.

Garat comprenait encore moins. Il dévisageait la jeune femme assise devant lui comme s'il ne l'avait pas encore vraiment vue.

- Vous ne le savez pas?

Elle ne répondit pas, ni d'un mot ni d'un signe.

- Ma foi, je présume que vous êtes venue me voir tout de suite, non?

- Ce monsieur prétend que j'avais déjà ça ce matin, dit-elle en levant sa main bandée.

- C'est bien possible, mais enfin, vous devez le savoir, vous?

[Manuel et Dany sortent du bureau. Il lui dit :]

- Vous n'allez pas pouvoir conduire, avec ce pansement.

- Mais si.

Elle tourna les yeux, et avant que ça parte, il sut ce qu'elle allait dire, c'était bien fait pour lui :

- Je conduisais bien, ce matin, quand vous m'avez vue? Et ma main, ma main, elle était comme maintenant, non? Alors, qu'est-ce qu'il y a de changé? (DA, 87-89)

Dany a tenté ici de prouver à Manuel qu'il avait tort en essayant de déterminer à quand remontait sa blessure, mais cette stratégie n'a pas fonctionné. Elle passe alors à l'attaque et le confronte autrement, c'est-à-dire en détruisant la logique de son discours à lui. Elle laisse sortir l'ironie qu'elle se réservait à elle-même et y va d'une répartie : « Je conduisais bien, ce matin, quand vous m'avez vue? Et ma main, ma main, elle était comme maintenant, non? Alors, qu'est-ce qu'il y a de changé? » (DA, 89) En raison de cette confrontation verbale où elle fait preuve d'ironie, exercice auquel Dany n'est pas habituée, nous classons cet épisode dans les moments d'agentivité (n° 10).

Après avoir quitté Manuel, Dany reprend la route sans comprendre ce qui est en train de lui arriver. Elle décide de faire une courte pause pour retrouver le fil de ses idées :

Elle coupa le contact et se laissa aller la tête contre le volant, les yeux secs, avec des sanglots dans la poitrine qu'elle n'essayait même pas de retenir, mais qui ne sortaient pas, qui lui donnaient un hoquet ridicule. 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. Elle se permit de rester quelques minutes ainsi – trois ou quatre, peut-être moins – puis elle se lança carrément en arrière contre le dossier de son siège, en se disant que le monde est grand, la vie longue, qu'elle avait faim, soif, et envie de fumer. La nuit était claire et belle au-dessus d'elle. [...] Ma pauvre fille, tu es ce qu'on appelle une cyclothymique. Da, je suis une cyclothymique. Une cyclothymique qui a froid. (DA, 91-92)

Ce passage est un excellent exemple de l'enchaînement des périodes de dépression et des périodes d'exaltation de la protagoniste. Angoissée et inquiète par ce qui vient de se produire, Dany veut se laisser aller, donner libre cours à son angoisse, mais elle n'y arrive pas. Une force à l'intérieur d'elle-même lui parle : « Continue, ne te pose pas de questions, continue ». L'emploi de la deuxième personne du singulier et de l'impératif révèle une voix qui ne doute pas, qui a confiance. Dany minimise ensuite la situation en se disant que le monde est grand et la nuit, belle. Elle reprend la route. Voilà un exemple de toute la force de caractère qui se cache en Dany. Même dans les moments les plus difficiles, elle trouve le moyen de reprendre courage, de poursuivre son chemin, aux sens littéral et figuré.

Cette nouvelle assurance ne dure pourtant pas longtemps. Peu de temps après qu'elle est repartie, un policier à moto intercepte la Thunderbird. Lorsqu'il s'arrête près de la conductrice, il l'appelle par son nom. Dany, cette fois, n'ose pas contredire celui qui dit, lui aussi, l'avoir vue le matin même. Elle joue le jeu et devient, ainsi, détective de son propre cas. *La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil* appartient désormais, de façon certaine, au roman à suspense. L'héroïne, jusqu'alors aux prises dans un mystère plus grand qu'elle, décide de prendre les choses en mains et de découvrir, elle-même, les ressorts de ce qui la manipule. Elle apprend alors qu'elle aurait passé la nuit précédente à

Chalon, à l'hôtel La Renaissance. Lorsque le policier la quitte après quelques recommandations, elle est momentanément abattue, mais se reprend aussi vite, voyant là une chance d'éclaircir tout ce mystère. Elle se rendra à l'hôtel de Chalon et questionnera les employés :

Si elle avait du caractère, c'était maintenant qu'elle allait le montrer. Elle avait encore une chance de rincer leur clou à ceux qui prétendaient la connaître : l'hôtel où le motard l'envoyait, La Renaissance. Un nom prédestiné, parce que là renaîtrait le phénix. (DA, 109)

Dans cet épisode, elle a délaissé la confrontation verbale au profit d'une vérification des faits. Elle a laissé le policier parler, ce qui lui a permis de lui soutirer de l'information. Ce renseignement va lui permettre de creuser toute cette affaire, qu'elle commence à entrevoir :

On l'avait mise en boîte, on se payait sa tête. Où cela avait-il commencé? À Deux-Soirs-lès-Avallon? Par la vieille femme? Non, c'était avant, certainement avant. Elle n'avait rencontré qu'un couple dans un restauroute, des vendeuses de magasin, un routier au beau sourire qui lui avait chipé un bouquet de violettes et qui... Oh, Dany, Dany, pourquoi ne te sers-tu de ta tête que pour mettre un foulard dessus? Le routier, bien sûr! Même si elle devait y passer sa vie, elle le retrouverait, Sourire-Gibbs, elle irait jusqu'à garnir de plomb son sac à main pour lui faire avaler ses dents. (DA, 110)

Ici, son agentivité relève donc de l'analyse, du regard qu'elle pose sur les événements. Une force indéfinie, extérieure à elle-même (emploi du pronom indéfini que l'on pourrait qualifier de « on » de dépossession, dans la mesure où la protagoniste n'a aucune prise sur ce qui l'entoure) l'empêche d'agir, mais elle est capable de comprendre la situation dans son ensemble. Elle pourra, éventuellement, bâtir son agentivité sur ce qu'elle ne peut changer, mais il est primordial qu'au préalable, elle analyse les faits. Ainsi, elle trouve une explication rationnelle – le routier – à ce qu'elle est en train de vivre. Elle se permet ensuite un commentaire auto-ironique (« Oh, Dany, Dany, pourquoi ne te sers-tu de ta

tête que pour mettre un foulard dessus? »), puis fait preuve de détermination : elle va retrouver le camionneur et le confronter (n° 11).

Arrivée à Chalon, Dany entre dans un café pour obtenir la route de l'hôtel La Renaissance. Avant de retourner à sa voiture, elle rêve un peu, s'imagine dans les bras d'un garçon qui la rassurerait. Elle est exaucée, car Philippe l'attend dans la Thunderbird. Le jeune homme, on l'apprend, est un gigolo détrousseur de ces dames :

Il jugeait que les femmes, qui sont par naissance de condition inférieure et ne demandent pas en général de grands efforts cérébraux, étaient la compagnie la plus souhaitable pour un garçon comme lui, qui avait besoin de manger deux fois par jour, de faire l'amour de temps en temps et d'atteindre Marseille avant le 14 du mois. (DA, 114)

Il n'hésite pas à tirer avantage de ces pauvres amoureuses, physiquement et financièrement, et c'est aussi le sort qu'il réserve à Dany. Peu impressionnée, celle-ci fait preuve d'une grande assurance lorsqu'elle s'assoit à ses côtés, dans la voiture :

Elle eut un léger recul, en ouvrant la portière et en s'entendant reprocher d'être en retard, mais elle ne montra pas autrement sa surprise. Elle s'assit au volant, tira sa jupe pour couvrir ses genoux et déclara en cherchant ses clefs dans son sac :

- Ne me dites pas que vous m'avez déjà vue. J'en ai ma claque. Elle avait la voix la plus précise qu'il eût jamais entendue, elle semblait prononcer toutes les lettres des mots qu'elle employait. (DA, 122-123)

La précision de sa voix et le fait qu'elle ne montre pas sa surprise sont des réactions plutôt étonnantes de la part de Dany, considérant l'inquiétude dans laquelle elle est plongée. Elle fait pourtant preuve de confiance et d'assurance, ce qui fait d'elle, à ce moment-ci, un personnage agent (n° 12).

Sûre d'elle-même, mais n'arrivant pas à faire descendre Philippe de la voiture, elle l'emmène avec lui à La Renaissance. Là-bas, elle questionne les employés sur sa supposée nuit chez eux, la veille. Malheureusement, rien de ce qu'on lui dit ne prouve

quoi que ce soit. Fâchée, Dany répond, quand on lui demande si elle prend tout de même une chambre :

- Si, dit-elle. Comme hier. Je couche ailleurs mais je suis ici. C'est pour me rendre intéressante. (DA, 126)

L'ironie et le sarcasme de Dany sont ici finalement extériorisés : elle exprime à voix haute son mécontentement par rapport à la situation, mais de façon détournée. Utilisant l'antiphrase, elle montre sa colère au commis de l'hôtel qui la ridiculise. Ce type d'humour peut devenir un lieu de manifestation d'agentivité :

L'ironie est puissante, car elle permet aux femmes, traditionnellement « objets » d'ironie, de renverser les règles du jeu et de devenir « sujets » ironisants [...]. Arme masculine, l'ironie va servir aux femmes à poursuivre la quête de leur identité [...].<sup>52</sup>

Dany, en exerçant librement son sens de l'ironie et du sarcasme, acquiert donc une voix et devient par conséquent agente (n° 13). C'est alors que, pour la première fois depuis le début de son périple, Dany se laisse aller et raconte à son nouveau compagnon tout ce qu'elle vient de vivre. Peu apte à la rassurer, il fait ce qu'il sait faire de mieux, la séduire.

Elle s'offre rapidement, directement :

- Je vous en prie, embrassez-moi.  
Il lui fit signe d'approcher son visage. Elle l'approcha. Il l'embrassa très doucement, et ses lèvres étaient tièdes, immobiles. Il lui remit ses lunettes. Elle regardait la nappe. [...] Puis brusquement elle leva les yeux, il vit qu'elle voulait dire quelque chose, qu'elle n'y arrivait pas. (DA, 132)

Dany a ici le courage de formuler un désir, mais se laisse faire pour le reste : *il* lui dit d'approcher, elle approche, *il* l'embrasse, *il* lui remet ses lunettes, elle veut dire quelque chose, mais elle n'ose pas. C'est Philippe qui pose les gestes et c'est Dany qui les subit. C'est ce qu'elle semble vouloir, car cela l'empêche de réfléchir à ce qu'il lui arrive : elle peut oublier tous ses soucis, croyant que Philippe sera là pour la protéger. Elle qui était

---

<sup>52</sup> Lucie Joubert, *Le carquois de velours. L'ironie au féminin dans la littérature québécoise (1960-1980)*, op. cit., p. 19.

sur une lancée d'agentivité décide ainsi de se laisser porter par les événements, ce qui la ramène à un état passif (n° 14).

Plus encore : quand elle découvre que Philippe lui a menti, au lieu de lui en vouloir, c'est contre elle-même qu'elle est fâchée. Elle décide de faire comme si de rien n'était, ne voulant pas mettre fin à ce moment de bonheur inattendu. Car c'est bel et bien un grand bonheur qu'elle ressent. Alors que, le lendemain, ils reprennent la route ensemble et qu'elle le laisse conduire la voiture, « Dany retenait de toutes ses forces, au bord des gestes et sur son visage, quelque chose d'irrépressible qui devait bien être le bonheur ». (*DA*, 137) Elle s'en remet donc totalement à Philippe, un inconnu, dans l'espoir d'être délivrée des idées sombres qui l'habitent depuis ces rencontres étranges. Le fait qu'elle le laisse même conduire la voiture, son instrument de liberté, révèle un total abandon (n° 15).

Après quelques heures de conduite, Philippe emmène Dany sur le haut d'une colline et sans raison, provoque une dispute. Quand il l'insulte en disant qu'elle est une « excitée qu'on rencontre à Chalon et qu'on culbute deux heures après » (*DA*, 141), Dany ne réagit pas, ne l'insulte pas en retour, davantage triste que fâchée (n° 16). Elle paie cher cette passivité : Philippe se sauve avec la voiture. Elle a donc succombé à un amour dangereux par fatigue, par faiblesse, et maintenant elle recommence à avoir des ennuis.

Pour récupérer la voiture des Caravaille, elle se doit d'agir rapidement : la narration fait l'économie des émotions de la protagoniste pour ne rapporter que ses actions, dénudées de toute subjectivité. De telles descriptions rappellent le roman à énigme qui, nous l'avons dit, privilégie un style épuré au profit d'une intrigue complexe. Ainsi, ce passage met de côté l'aspect psychologique de la protagoniste pour plutôt se concentrer sur les péripéties en elles-mêmes. Cela donne l'impression d'un personnage automate, mais c'est un leurre, car Dany a rapidement établi un plan d'action (voir

l'annexe I pour le détail de ce plan). Au centre-ville de Cassis, comme par magie, la Thunderbird est là :

Elle avait la gorge serrée, à ne plus pouvoir respirer, mais ce qu'elle ressentait, c'était délicieux, c'était une sorte de gratitude envers tout : Cassis, la mer, le soleil, le gros chauffeur de taxi et elle-même, qui n'avait pas versé une larme, qui était venue tout droit où il fallait. (DA, 150-151)

Dany reprend ainsi le chemin de l'agentivité, car elle a tout d'abord pris le temps d'analyser la situation, calmement, ce qui lui a fait penser d'appeler au restaurant pour retracer Philippe. Elle a ensuite agi en fonction de ce raisonnement et s'est retrouvée au bon endroit. Le sentiment qu'elle en retire est « délicieux » et quand elle remercie la terre entière, elle n'oublie pas de se remercier, elle (n° 17).

Alors que Dany se dirige vers la voiture, un petit garçon, Titou, vient la voir. La rencontre avec cet enfant fait aussitôt resurgir chez Dany les souvenirs d'une fuite, d'une lâcheté passée qui n'a jamais cessé de revenir la hanter : « L'idée me venait que ces enfants, sur ma route, leurs regards, leurs jouets – la poupée chauve, la partie de cartes – étaient autant de signes d'une monstrueuse punition. » (DA, 164) Le lecteur apprend alors que quelques années auparavant, la jeune femme a subi un avortement, événement qui devient ici l'incarnation d'une passivité passée : « J'avais hésité, perdu près de quatre mois à me raconter des histoires et à en raconter à celui que j'aime, par fanfaronnade, par sottise, en sachant bien que je n'aurais pas le courage de garder cet enfant jusqu'au bout. » (DA, 201) Le souvenir de l'avortement ponctue le récit, ce qui est très étonnant pour un texte de la fin des années soixante. En effet, à cette époque, la simple question de la contraception suscite de vives discussions sur la scène politique et sociale<sup>53</sup>. Japrisot, quant à lui, va jusqu'à représenter l'avortement dans son roman, qui était alors interdit en

---

<sup>53</sup> La loi Neuwirth est votée en 1967 et légalise la contraception en France. Voir Florence Montreynaud, *L'aventure des femmes. XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 150.

France<sup>54</sup>. Cet événement se révèle d'ailleurs être très troublant pour son héroïne : dans les moments d'abattement, voire de folie, Dany est à nouveau hantée par le souvenir de l'enfant qu'elle n'a jamais eu. Ce n'est pourtant qu'en faisant la paix avec ce passé que Dany parviendra à reprendre le contrôle de sa vie et qu'elle pourra, par conséquent, résoudre le mystère dans lequel elle est plongée.

Ce mystère, d'ailleurs, s'intensifie lorsqu'en discutant avec Titou, celui-ci lui demande qui est l'homme qui dort dans le coffre de la voiture... Dany panique, perd l'équilibre quand elle y découvre le corps d'un homme qu'elle ne connaît pas, tué par balle. Elle renvoie Titou, puis erre dans les rues un moment, avant de trouver le poste de police. Elle voudrait se confier aux gendarmes, mais elle craint qu'on ne la croie pas. Dans une pizzeria en face du poste, elle réfléchit à ce qui est en train de lui arriver, mais se trouve totalement désarmée par la situation.

Cet épisode oscille donc entre l'agentivité et la passivité (n° 18<sup>55</sup>). En effet, Dany a eu la présence d'esprit de questionner Titou, ce qui lui a permis d'apprendre que Philippe est au courant du corps dans la voiture. Mais, lorsqu'elle réfléchit à ses options, elle ne sait plus du tout quoi faire.

Heureusement, un coup de fil la dispense alors de devoir agir seule : Philippe lui téléphone et lui donne des indications claires pour qu'ils se retrouvent à Marseille. La jeune femme s'obstine quelque peu, mais elle n'est pas de taille et abandonne. Dany est ainsi sauvée par Philippe : alors qu'elle ne savait plus quoi faire, il réapparaît et lui dicte le moindre de ses gestes. Passive, elle suit les consignes à la lettre (n° 19).

Lorsqu'ils se retrouvent enfin, ils se confient l'un à l'autre et Dany apprend que Philippe ne comprend pas davantage ce que le corps de cet inconnu fait dans le coffre.

---

<sup>54</sup> La loi Veil, instaurée en 1975, légalise l'avortement en France. Voir *Ibid.*, p. 166.

<sup>55</sup> Notons que dans le graphique de l'annexe II, les moments qui relèvent à la fois de la passivité et de l'agentivité sont désignés comme étant neutres, pour les besoins de l'illustration. Ils ne sont pourtant pas synonymes d'absence de réactions de la part de la protagoniste, mais bien de réactions contradictoires.

Maintenant, la prochaine étape est d'examiner le corps afin d'en savoir plus. C'est Philippe qui prend l'initiative :

- Il faut qu'on sache qui c'est, ce type. Il faut qu'on regarde encore.
- Je n'aurai pas le courage, je t'en prie.
- Moi si. (DA, 177)

Puisque son amant est là pour prendre en charge les événements, Dany ne s'en mêle pas (n° 20).

Mais, bientôt, la jeune femme n'aura plus le luxe de s'en remettre à Philippe. En effet, celui-ci trouve dans les poches de l'inconnu un message téléphoné, à en-tête de l'aéroport d'Orly, adressé à un certain Maurice Kaub. Il croit alors comprendre que Dany est mêlée à toute cette histoire et qu'elle s'est jouée de lui. Furieux, il la frappe, vole son argent, et s'enfuit (n° 21). Ce n'est que lorsque Dany reprend conscience qu'elle peut lire le message, signé « Dany » et provenant de chez elle : « *Ne pars pas. Si tu n'as pas pitié de moi, je te suivrai à Villeneuve. Au point où j'en suis, tout m'est égal.* » (DA, 179) Sans presque s'en rendre compte, Dany retourne au Bella Vista (n° 22) :

La route qui tournait et tournait au-dessus de la mer, sous la lune. C'est mon seul souvenir. Je ne sais pas comment je suis revenue à l'hôtel Bella Vista. Je ne sais même pas si j'avais dans l'esprit d'y revenir. Il faisait froid. J'avais froid. Je crois que je ne me rendais plus très bien compte d'être dans le Midi. (DA, 179)

Dans ces deux péripéties, les possibilités d'action pour Dany sont pratiquement nulles : elle n'a pas eu le temps de réagir devant l'attaque soudaine et inattendue de Philippe, et le retour à l'hôtel se fait en « mode automatique ». Dany n'est donc pas agente ici, mais elle n'est pas passive non plus, dans la mesure où elle ne s'abstient pas d'agir consciemment. Prise au dépourvu, elle subit les événements avant de pouvoir leur faire face. C'est pourquoi nous considérons ces deux événements comme n'étant ni agents, ni passifs, mais plutôt neutres.

Le lendemain matin, Dany ne veut plus bouger, n'a plus la force de rien. C'est Maman-Sup qui vient à sa rescousse :

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. C'est elle qui m'a dit : « Dany, Dany, réagis, regarde ce que tu es devenue. » [...] Et puis, j'ai bu deux tasses de café noir, j'ai pris une douche froide, tout allait mieux. Tout va toujours mieux. Il me suffit d'attendre, de faire sous-marin, ensuite j'entends à nouveau la voix de Maman-Sup, quelque chose en moi glisse dans un lourd sommeil, je suis tranquille pour un temps, tout va mieux. (DA, 184-185)

Cette conscience, cette Maman-Sup, a donc ici un rôle paradoxal : elle la secoue, la pousse à agir, mais c'est pour que Dany puisse mieux ensevelir ses problèmes, les fuir sans les analyser. À plusieurs reprises dans le texte, Maman-Sup dira clairement à Dany de s'en aller, de s'évader. Ici, c'est la même chose : la voix de Maman-Sup enfouit les soucis au fond de Dany, ce qui la tranquillise et lui permet de se sentir un peu mieux. Clairement, elle l'incite à la passivité. Pour l'instant, l'effet est salutaire, mais cette stratégie n'est efficace qu'à court terme, car les problèmes resurgissent vite.

En effet, Dany remarque que Philippe lui a volé son argent : elle doit donc aller à la banque pour en obtenir. Elle se rend ensuite dans une agence de voyage et retrace la destination du vol d'Air France indiqué sur le message téléphoné : Marseille. Un plan d'action se dessine alors dans l'esprit de Dany, mais Maman-Sup tente de l'en dissuader. Cette fois, Dany ose lui répondre : « "Ne t'inquiète pas, va, je n'ai pas encore commencé à me défendre, attends un peu. Je suis toute seule, mais j'ai toujours été toute seule, alors le monde entier peut s'y mettre, il n'aura pas raison de moi." » (DA, 189) Cette confrontation est lourde de signification pour la jeune femme : Dany dit à celle qui l'a toujours bien conseillée qu'elle n'a pas besoin d'elle, qu'elle doit maintenant suivre son propre instinct. Cet instinct l'amène dans un bureau de poste où elle trouve l'adresse d'un

Maurice Kaub à Villeneuve-lès-Avignon, près de Marseille. Elle prend aussi le numéro du bar-tabacs de Joigny, là où elle a rencontré Sourire-Gibbs, le camionneur.

Cette suite d'actions (visite à la banque, à l'agence de voyage, au bureau de poste) appartient évidemment au domaine de l'agentivité. Dany, qui jusqu'alors se laissait porter par Philippe, est de nouveau seule et de nouveau agente. Cet épisode constitue effectivement une grande démonstration de logique (elle réfléchit et sait ce qui est mieux pour elle), d'autonomie (elle a ses propres initiatives) et de courage (elle fait face à la réalité et pose des gestes pour mieux comprendre les événements) (n° 23).

Quand elle retourne finalement à sa voiture, deux gendarmes l'attendent. Dany panique, mais arrive malgré tout à rester calme, plus, en fait, que le lecteur qui, dans ce moment de suspense et partageant le point de vue de l'héroïne, ne pense qu'au cadavre dans le coffre! Elle affirme être la propriétaire de la voiture et les gendarmes n'insistent pas. Elle s'assoit au volant, tremblante, mais fière de ne pas avoir fui, comme Maman-Sup le lui avait encore une fois conseillé. Elle a plutôt choisi de s'écouter et d'affronter la situation (n° 24).

Pour arriver ensuite à obtenir l'endroit où le camionneur se trouve, Dany doit avoir recours à une stratégie typiquement féminine. En effet, le collègue de Sourire-Gibbs qu'elle a contacté ne veut pas lui divulguer l'information, à moins que ça ne soit « parce qu'elle a le béguin » :

Je lui ai dit qu'en effet, il avait vu juste, je voulais revoir son ami parce qu'il m'avait donné rendez-vous, je n'y étais pas allée, et maintenant, *bien sûr*, je regrettais – enfin, voilà, il avait vu juste. Il a été d'une délicatesse à attendrir les pierres, au prix de l'unité téléphonique c'était proprement du domaine de l'art :

- Bon, je n'insiste pas. Si c'est une histoire de cul, j'ai plus rien à dire. C'est pas moi qui vais priver un « collègue » d'une partie de tagada. Mais dites-lui bien, à Beau-Sourire, que je vous ai rancardée parce que ça vous démange, des fois qu'il croirait que je suis bavard.

Tuant. (DA, 195-196)

Dany, pour obtenir ce qu'elle veut, doit ici jouer la carte de la séduction. C'est donc un second effort qu'elle fournit : elle use de stratégie pour récolter l'information. Le mot « tuant », qui constitue à lui seul une phrase, exprime bien que les commentaires sexistes de l'homme la dérangent au plus haut point. Mais, elle décide de garder son opinion pour elle, d'où le monologue intérieur. De cette façon, la jeune femme se trouve à se construire une agentivité en prenant appui sur le discours existant, limitant, afin de le transgresser :

La femme qui est sujet peut résister au pouvoir en refusant d'être le « soi » que le pouvoir a défini pour elle et en construisant un contre-discours créé à partir des ressources disponibles dans le cadre du pouvoir en place. [...] La résistance aux discours dominants s'effectue donc en utilisant les discours existants contre la répression hégémonique.<sup>56</sup>

Sa stratégie s'est d'ailleurs avérée efficace : elle obtient rapidement Sourire-Gibbs au bout du fil et ils se donnent rendez-vous. Cet épisode est par conséquent agent, puisque Dany a réfléchi et s'est ralliée, d'une certaine façon, au discours dominant, et l'a imité pour atteindre son objectif (n° 25). Éventuellement, cette action permettra à Dany de résister enfin à ce qui l'opprime, c'est-à-dire le complot que l'on a monté contre elle.

Pour l'heure, un appel de Bernard, un collègue de l'agence, la replonge dans le découragement. Il lui dit qu'elle l'a appelé, paniquée, dans la nuit de vendredi à samedi. Elle le contredit, à plusieurs reprises, mais il n'en fallait pas plus pour inquiéter à nouveau Dany :

Même Bernard Thorr, que je connais depuis des années, qui est sans doute l'ami le plus quotidien, le plus au fait de ce que je suis, tout à coup il était un instrument du cauchemar. Je ne le comprenais plus. Il ne me comprenait plus. (DA, 200)

Abattue, Dany décide de ne pas tenir compte de ce nouveau mystère pour l'instant. Ce moment semble relever tout d'abord de la passivité : Dany est découragée par cet autre coup qu'on lui porte. Mais, en même temps, elle se fait agente en décidant consciemment

---

<sup>56</sup> Jacinthe Cardinal, « Suzanne Jacob et la résistance aux fictions dominantes : figures féminines et procédés rhétoriques rebelles », *op. cit.*, p. 32.

de ne pas s'en inquiéter tout de suite, préférant alors se concentrer sur autre chose. Après le choc de la conversation, elle arrive donc à poser un regard analytique sur la situation pour prendre une décision éclairée (n° 26).

En route vers son rendez-vous avec le routier, Dany fait preuve d'une grande lucidité puisqu'elle voit pour la première fois les événements *dans leur ensemble* et essaie de les relier et de leur trouver une explication logique (n° 27). Elle croit que les Caravaille sont ceux visés par la machination, mais admet aussi qu'Anita, qui la connaît très bien, *pourrait* être à l'origine de tout. Elle se tourne vers Sourire-Gibbs pour lui confier la suite des opérations. D'après lui, il faut chercher du côté du manteau laissé au café. Il arrive à contacter le personnel du café et se fait décrire le manteau au téléphone. Dans les poches, il y a une facture d'un garage de Marseille, un billet d'avion Air-France et un petit éléphant rose, qui appartient à Dany. Selon elle, il n'y a alors plus aucun doute : « Il fallait que je cesse de me raconter des histoires. » (*DA*, 223) Pour elle, cesser de se raconter des histoires revient à s'avouer folle, à s'avouer coupable du meurtre de Kaub puisque toutes les preuves sont contre elle. Cet abandon fait retomber Dany dans la passivité. D'abord, elle a laissé Sourire-Gibbs s'occuper de la situation, comme elle le faisait avec Philippe. Ensuite, après la découverte de l'éléphant, elle cesse de se faire confiance et de croire en elle, préférant se fier aux autres et accepter la théorie de la folie (n° 28).

Sourire-Gibbs donne rendez-vous à Dany plus tard en soirée : il pourra alors lui rendre son manteau, qu'il ira récupérer plus loin sur la route. Prise d'une énorme gratitude envers cet homme qui ne la connaît pas, mais qui fait tout en son pouvoir pour l'aider, elle veut mettre fin à ce délire avant de le revoir. Elle décide alors de se rendre au garage de la facture retrouvée dans les poches du manteau. Elle trouve facilement l'endroit et y apprend que la Thunderbird appartient à Kaub. Un peu plus loin, elle arrête

à un bar-tabacs où elle obtient les indications pour se rendre à la maison de Kaub, le Domaine Saint-Jean, à Villeneuve-lès-Avignon. Ces deux initiatives constituent une nouvelle remontée pour Dany. Alors qu'elle était au plus bas, allant jusqu'à croire qu'elle avait sombré dans la folie, elle est arrivée à reprendre le dessus et à avancer encore un peu plus loin dans sa quête de vérité (n<sup>os</sup> 29 et 30).

Arrivée là-bas, Kiki, une voisine, affirme elle aussi l'avoir déjà vue rendre visite à Kaub auparavant. Dans une maison où elle n'a pourtant jamais mis les pieds, Dany trouve des traces d'elle-même partout. Ne sachant plus qui elle est, la jeune femme cherche à se réapproprier son identité :

J'ai fait alors une chose bête, dont j'ai honte, j'ai dégrafé ma jupe [...] pour m'assurer que mon corps était bien mon corps. Une chose bête, dans le silence de cette maison vide, moi, jupe à mes pieds, culotte baissée, rencontrant tout à coup mon propre regard, que toute vie avait déserté, un regard étranger à travers des lunettes, un regard plus vide que cette maison, et pourtant moi, vraiment moi. (DA, 238)

Le doute l'assaille : Dany, à la vue de ces photos, ne sait plus qui elle est, quel corps est le sien. Elle poursuit sa descente vers l'acceptation de sa folie (n° 31).

Elle se ressaisit pourtant et prend deux décisions : cacher le corps dans une grange près du domaine et contacter Anita. Elle a alors l'impression de retrouver la vie :

Quelque chose de rageur, de tenace, une sorte de nerf inconnu, me tenait debout, me donnait une grande assurance dans mes mouvements. J'avais aussi, je crois, à travers la confusion d'esprit où je me trouvais, le sentiment que je réfléchissais vite, que je réfléchissais bien, c'était très étrange. (DA, 240)

La confiance est revenue, la présence d'esprit aussi (n° 32).

Mais, ce n'est que pour mieux la quitter : Anita soutient ne pas l'avoir vue depuis des mois. C'est le coup de grâce pour Dany. La théorie de la folie devient alors la seule possible. Dany se remémore les événements et tout concorde : pour ne pas accepter sa culpabilité, elle s'est montée des alibis, a cru en une fausse réalité qu'elle s'est construite

pour expliquer son innocence. Il ne lui reste qu'une seule option : celle de Maman-Sup, fuir à l'étranger.

Dans ce cas-ci, Dany poursuit sa réflexion, qui est rationnelle, mais cette réflexion s'appuie sur de fausses prémisses. Dany reste donc logique, mais elle ne se fait pas assez confiance. Se croyant folle, elle accepte tout de même de regarder en face cette folie, ce qui exige un courage certain. Dans sa passivité, Dany reste donc en quelque sorte agente (n° 33).

Tout au long du roman, Dany oscille souvent entre les moments où elle se croit réellement folle et ceux où elle persiste à affirmer qu'elle ne l'est pas. Les autres personnages, à un moment ou à un autre, doutent à peu près tous de sa santé mentale. Il n'est pas nouveau, en littérature, de voir un personnage féminin associé avec une quelconque manifestation de la folie. Ce n'est là qu'un reflet des croyances imbriquées dans la société patriarcale :

Les hommes regardent, les femmes sont regardées. Ils sont raisonnables, elles sont « folles », cinglées, démentes, insensées, irrationnelles, bizarres, détraquées. [...] [Lorsque l'on cherche la femme, on trouve] le négatif d'une bipolarité essentielle : activité/passivité, soleil/lune, culture/nature, parole/écriture, logos/pathos [...].<sup>57</sup>

La folie devient donc une explication facile pour les personnages masculins qui ne comprennent pas le comportement d'un personnage féminin : de toute façon, toutes les femmes sont folles. Ce stéréotype prend toute son ampleur dans *La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil*. En effet, lorsque Dany fait la rencontre de plusieurs personnes qui lui disent l'avoir déjà vue auparavant, elle les contredit et exprime son point de vue, convaincue que cela n'est pas possible, qu'il y a erreur. Pourtant, les autres ne la croient pas et tous les personnages masculins secondaires, à un moment ou à un autre du récit, en viennent à penser que Dany est folle. Par exemple, lorsqu'elle est

<sup>57</sup> Martine Delvaux, *Femmes psychiatisées, femmes rebelles*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, coll. « Les empêcheurs de penser en rond », 1998, p. 11.

interrogée par les hommes à la station-service, après son attaque dans la salle de bain, elle réaffirme qu'elle n'a jamais rencontré Manuel, le garagiste, ni la femme du café :

Il y eut un silence, pendant lequel elle les regardait sans bouger, on lui aurait trouvé un air buté si on avait pu voir ses yeux, 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. (DA, 83-84)

Dany non plus n'échappe pas à ce stéréotype et alors qu'elle croit avoir épuisé toutes les explications possibles à ce qui lui arrive, elle conclut elle aussi qu'elle est folle :

Je ne sais plus ce que j'ai réellement vécu. Il y a des choses qui soudain me reviennent, avec une grande précision, et puis d'autres, adieu. Ou peut-être, les choses précises, je les invente aussi. La folie, je le sais maintenant, c'est ça, des choses très précises – des fleurs bleues à cœurs rouges, un pansement sale, le soleil dans les palmes – des détails durs qui ne s'assemblent pas, qui ne mènent à rien d'autre qu'à vous. (DA, 184)

Cette folie est directement reliée à sa cyclothymie. En effet, si Dany est encline à se croire folle si rapidement dans cette aventure, c'est qu'elle a un manque de confiance en soi et que les épisodes d'abattement auxquels sa maniaco-dépression la soumet l'amènent à ne plus réfléchir rationnellement. Déprimée, épuisée, elle sombre dans la facilité : la folie. Pour arriver à passer outre ses inquiétudes, Dany doit avoir confiance en elle et agir en fonction de la vérité qu'elle connaît. C'est la seule façon pour ne plus avoir peur et déjouer le complot dans lequel on l'a confinée.

Le dénouement s'amorce; dans les poches du manteau que Sourire-Gibbs rapporte à Dany se trouve la clé du mystère, l'élément qui prouve enfin qu'elle n'est pas folle, qu'elle n'a pas tué Kaub : une enveloppe de salaire à son nom, une *seconde* enveloppe de salaire, ce qui prouve l'implication de Michel Caravaille dans tout cela, car il est le seul à pouvoir délivrer ces enveloppes. Dany trouve finalement la réponse à toutes les questions (n° 34). Elle se poste aussitôt à elle-même, à Paris, les deux enveloppes de salaire ainsi

qu'une note expliquant le tout, puis retourne au Domaine Saint-Jean (n° 35). La suite se déroule à la vitesse de l'éclair :

Le portail toujours ouvert. Je stoppe dans l'allée. J'éteins mes feux. Les phares passent, s'éloignent. J'attends que mon cœur se calme. Je repars. Je stoppe devant la maison obscure. Je vérifie que je ne laisse rien à moi dans le cabriolet. J'essuie soigneusement le volant et le tableau de bord avec mon foulard. Je quitte Oiseau de Tonnerre comme je l'ai pris à Orly, avec une appréhension qui me serre la gorge, qui ralentit tous mes mouvements. « Ne rentre pas, Dany, ne rentre pas », supplie Maman-Sup. Il faut que je le fasse, que je détruise au moins cette photo laissée au mur, que je reprenne au moins mes vêtements. La porte. J'allume une lampe dans le vestibule. [...] Je suis sur le seuil de la pièce au canapé de cuir quand j'entends bouger. (*DA*, 253)

Les actions, décrites simplement et en phrases très courtes, mettent en évidence l'urgence de la situation, alors que la locution « il faut que » montre bien la détermination de l'héroïne à mettre fin à toute cette histoire. C'est d'ailleurs sur cette ultime menace (« j'entends bouger ») que se termine le troisième chapitre. Le chapitre suivant, la confession de Michel, nous apprend que Dany a ensuite eu le réflexe d'arracher les fusibles, acte d'agentivité ultime puisqu'il met fin au drame dans lequel on a voulu la faire jouer. Elle a eu la présence d'esprit de poster les enveloppes, ce qui lui a permis de prononcer les paroles qui lui sauvent la vie : « Je viens de poster une lettre qui contient les deux enveloppes de salaire et où je m'explique en peu de mots. Je l'ai adressée à moi-même, mais on l'ouvrira si je meurs. » (*DA*, 307) Ici, l'assurance de sa voix ne laisse aucun doute. Maintenant, Michel ne peut plus rien contre elle, il doit abandonner la partie (n° 36).

Ce moment, qui prend des allures de « coup de théâtre », est typique du roman policier à énigme : « L'apothéose, en fin de compte, le rassemblement spectaculaire où le coupable est pointé du doigt accusateur, confondu, accablé sous des preuves

irréfutables<sup>58</sup>. » Comme le font systématiquement les Sherlock Holmes, Hercule Poirot et autres « héros éminences grises » à la fin de chaque intrigue, Dany annonce à Michel qu'il a été découvert. Il s'en suit la confession traditionnelle : patiemment et avec moult détails, Michel fait le récit des derniers jours à Dany, ce qui s'est passé et ce qui aurait dû se passer, si son plan avait fonctionné (n° 37 – pour le détail des événements, voir le résumé du chapitre IV à l'annexe I). La narration de ce chapitre se fait au « je » de Michel et c'est ce « je » qui vient valider le « je » de Dany, la parole de Dany. En remontant le temps pour mieux raconter sa version des faits, Michel confirme à Dany et au lecteur qu'elle n'était pas folle, qu'elle était bel et bien la victime d'une machination invisible.

Débarassée de toute inquiétude, Dany montre une nouvelle assurance et sa vie semble vouloir prendre un nouveau tournant (n° 38 et 39). Ce tournant, pourtant, reste discutable : agentivité ou abandon (n° 40)?

Environ cinq mois plus tard, elle se mariait à Marseille, non pas comme n'importe qui aurait pu le prévoir avec un camionneur chipeur de violettes – il fut son garçon d'honneur et devint comme son frère – mais avec le meilleur ami de celui-ci, l'être le plus merveilleux, le plus beau, le plus intelligent, le plus amusant, le plus adorable, le plus tuant, le plus tout qu'elle eût jamais rencontré, un pousse-à-l'amour qui conduisait un Berliet sur les routes, allait devenir milliardaire parce qu'il pensait que c'était mieux et se nommait Baptistin Laventure. Elle devint donc Dany Laventure. De sorte que sur le trousseau de jeune fille qu'elle avait brodé avec espoir et des yeux miros à l'orphelinat, elle n'eût même pas besoin de changer ses initiales. (DA, 312)

Le lecteur savait que Dany avait envie de s'abandonner à l'amour : pour elle, ce qu'il y a de mieux au monde, c'est « d'être à quelqu'un » (DA, 214). Ayant peu de détails sur cette union, il est difficile d'affirmer si elle constitue un pas en avant pour la protagoniste. Ce mari l'acceptera-t-elle comme elle est, l'encouragera-t-elle à continuer dans l'affirmation et la prise de position? Symboliquement, on pourrait voir dans le fait qu'elle n'a pas à

---

<sup>58</sup> Anne Lemonde, *op. cit.*, p. 57.

changer les initiales de son trousseau, une promesse de stabilité : Dany pourra rester celle qu'elle a toujours été.

Il n'en reste pas moins que cette fin stéréotypée brise le climat jusque-là établi. Japrisot nous a présenté une héroïne inégale, déchirée entre des moments d'assurance et de désœuvrement. À la fin du roman, elle arrive à miser sur ce qu'elle a de mieux, ce qui lui permet de se sortir d'une machination mortelle. Il est dommage de voir que l'épilogue minimise les avancées de Dany en la soumettant finalement à une institution qui, de nature, se veut contraignante pour la femme. Bien sûr, le mariage peut s'avérer libérateur, mais on ne sait si Dany aura pu intégrer ses récents acquis et devenir la femme qui se cachait en elle, la femme agente.

### **Conclusion : une structure au service de l'agentivité**

En somme, comment pourrions-nous décrire la courbe d'agentivité de Dany que l'on retrouve à l'annexe II? Notons tout d'abord l'évidence : le diagramme confirme une tendance que nous avons déjà remarquée, celle de la cyclothymie. En effet, Dany cumule les épisodes de dépression et d'exaltation. À la manière d'une maniaco-dépressive, elle est soumise à ses états d'âme qui sont extrêmement variables. Cela, bien sûr, a compliqué sa quête :

*If Dany is to investigate accurately her assault and the story behind the corpse in her trunk, she must shed her cyclothymic tendencies. The danger of her adventure leads her into a flux of emotions, typical of the cyclothymic personality [...].<sup>59</sup>*

Ainsi, les péripéties de *La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil* suivent la cyclothymie de Dany qui, elle, crée l'agentivité et la passivité de la protagoniste : lorsqu'elle est dépressive, Dany n'a pas la force d'agir, mais lorsqu'elle est exaltée, elle pense avoir la force de combattre le monde entier.

<sup>59</sup> Susan Jordan Myers, « Sébastien Japrisot : It's a Crazy Game. The Search for Truth », *op. cit.*, p. 203.

À la lumière de tout cela, nous pouvons donc conclure que *l'agentivité de l'héroïne est tributaire de la forme du roman*. C'est ce que représente la courbe de l'annexe II : c'est l'alternance entre les péripéties d'exaltation et de dépression qui fait que l'héroïne oscille entre l'agentivité et la passivité. Sa quête d'agentivité, donc, est elle aussi cyclothymique.

Ce va-et-vient entre agentivité et passivité aura finalement servi la quête de Dany. En effet, Michel Caravaille misait au départ sur le fait que Dany n'est pas quelqu'un de particulièrement agent. Il croyait qu'elle suivrait son plan à la lettre, que ses réactions seraient prévisibles. C'est cette fausse assomption qui a causé la perte de Michel :

J'avais tout prévu, Dany, tout. Ce que j'ignorais encore et que j'allais apprendre jusqu'à devenir fou, c'est qu'il n'est pas une seule de vos réactions qui soit prévisible. [...] Plus rien n'avait de sens. Vous aviez soudain carrément inversé nos rôles. Toute cette nuit, je vous avais ignorée, j'avais dirigé les événements sans me préoccuper de vous plus que d'un tire-botte. Et c'était vous, maintenant, qui déteniez le secret de la suite, qui suiviez votre plan sans vous soucier de moi. (DA, 292-293)

Le hasard est venu faire son œuvre et Dany, qui s'est décidée à poser un geste agent, pour elle, pour réaliser un rêve, s'est vue détruire, sans le savoir, la complexe machination que son patron avait élaborée contre elle. Dans son plan, Michel n'avait pas prévu que Dany puisse faire preuve de force, de courage et d'assurance. Il aurait pu profiter des moments d'abattement de Dany, mais celle-ci a toujours réussi à reprendre, par hasard, le contrôle de la situation. Nous pouvons donc affirmer que c'est en quelque sorte la cyclothymie de Dany qui lui a sauvé la vie : si elle avait été cette personne « égale » et prévisible à laquelle Michel s'attendait, elle serait morte sans même savoir pourquoi.

Quoi qu'il en soit, Dany est une nouvelle femme dont l'avenir semble prometteur. En effet, son agentivité s'est manifestée sous plusieurs formes tout au long du récit et cela rajoute à sa force personnelle : au cours de son aventure, elle est parvenue à se découvrir

autrement, à dire son monde autrement et à agir sur celui-ci en fonction de ce qu'elle est devenue.

### Chapitre III : *Piège pour Cendrillon*

Dans le chapitre précédent, nous avons établi que la personnalité cyclothymique de l'héroïne de *La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil* se reflétait dans l'agentivité de ce même personnage. Soumise à des enchaînements de périodes d'exaltation et de dépression, Dany voyait son agentivité suivre cette succession, puisqu'elle alternait de la même façon les moments d'agentivité et de passivité; il était alors possible de conclure que l'agentivité du personnage principal était tributaire de la forme du roman. Pourrions-nous en arriver aux mêmes conclusions avec notre second roman à l'étude?

La protagoniste de *Piège pour Cendrillon* a perdu la mémoire suite à un incendie qui a coûté la vie à son amie. Ayant oublié qui elle est et étant méconnaissable physiquement, elle tente de se réappropriier l'identité de celle qu'on lui dit être. Pourtant, elle s'identifie mal avec cette Michèle Isola, une prétentieuse enfant gâtée. Ne serait-elle pas plutôt l'amie que tous croient morte, la généreuse Domenica Loi? L'amnésique devra comprendre ce qui s'est réellement passé le soir de l'accident. Ces réponses l'amèneront à découvrir qui elle est et son enquête se transformera ainsi en quête identitaire : « À travers la reprise problématique d'un passé, l'héroïne ne fait rien d'autre que s'interroger sur la réalité de son être, sur son identité<sup>60</sup>. » Ainsi, cherchant à connaître son identité passée, la jeune femme se construira une identité au présent.

L'agentivité, on le sait, est intimement liée à l'identité, car pour s'affirmer, il faut se connaître : « L'individu qui aura [...] atteint une perspective informée de lui-même [...] pourra s'affirmer en reconstituant les pratiques individuelles et les processus sociaux

---

<sup>60</sup> Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, op. cit., p. 193.

en vigueur dans la société<sup>61</sup>. » Dans le cas présent, le fait de chercher l'identité passée constituera une façon d'assumer une agentivité. En examinant la progression du roman de chapitre en chapitre, nous pourrions établir le lien entre la révélation de l'ancienne identité, de l'ancienne agentivité (si agentivité il y avait) et la construction de la nouvelle agentivité (celle de l'amnésique, Mi/Do<sup>62</sup>, qui est soit Michèle, soit Domenica, ou les deux à la fois, ou simplement autre).

### **Le récit de *Piège pour Cendrillon* : entre passé et présent**

Afin de bien cerner la structure formelle du roman, il convient tout d'abord de consulter le tableau récapitulatif de l'annexe III. Ce dernier compile les événements tels qu'ils sont présentés au lecteur, de chapitre en chapitre. Nous pouvons ainsi facilement observer les va-et-vient de la narration entre le présent et le passé (dans le tableau, les événements du passé sont en bleu et chacune des analepses et chacun des retours au présent de la narration sont indiqués en gras). L'événement qui sépare le présent du passé est l'incendie de la villa de Cap Cadet, qui a causé la mort d'une jeune femme. Après l'accident, Mi/Do se réveille, amnésique, et tente de reconstituer le puzzle qu'est devenu pour elle le passé. Cette enquête la ramène donc constamment à un second temps de la narration, ce qui constituera, nous le verrons plus loin, les manifestations de son agentivité.

<sup>61</sup> Ellen Messer-Davidow paraphrasée par Jacinthe Cardinal, *op. cit.*, p. 30-31.

<sup>62</sup> Pour des raisons de clarté, nous utilisons l'appellation Mi/Do lorsqu'il s'agit du personnage de la jeune femme amnésique. Bien évidemment, ce nom n'est jamais utilisé dans le récit. Il sert seulement à différencier la femme d'après l'incendie de celle d'avant, tout en reflétant l'ambiguïté qui persiste autour de son identité. En effet, lorsque l'amnésique se réveille à l'hôpital, on lui dit qu'elle est Michèle. Jeanne lui avoue finalement qu'elle est plutôt Domenica et qu'ensemble, elles ont planifié le meurtre de Michèle pour que Domenica puisse prendre sa place et son héritage. L'épilogue tranche pourtant la question identitaire définitivement : l'amnésique est Michèle. Celle-ci a eu connaissance de la machination de Jeanne et Domenica et s'est approprié leur complot à son propre avantage. Puisque le lecteur apprend ces informations en même temps que la narratrice, nous conduisons notre analyse comme le ferait un nouveau lecteur : en se basant sur l'information au fur et à mesure qu'elle lui est fournie.

Dès les premières pages, le lecteur peut remarquer que les jeux entre le présent et le passé sont d'une importance capitale dans *Piège pour Cendrillon*. En effet, le verbe « assassiner », à la première personne du singulier mais conjugué à différents temps et modes, tient lieu de titres de chapitres. Le verbe lui-même confirme qu'il sera bel et bien question d'un meurtre, même si les premiers chapitres parlent d'un incendie accidentel. Mais, surtout, le choix des différents temps de verbe est révélateur du contenu narratif de chaque chapitre. Effectivement, en examinant chacun d'entre eux, nous pouvons en arriver à la conclusion que le temps du verbe « assassiner » sert à positionner le moment du meurtre par rapport aux péripéties du chapitre. Par exemple, le chapitre 4, intitulé « J'assassinerai », est une analepse qui raconte les retrouvailles de Mi et de Do. Le meurtre n'est alors pas encore accompli et c'est pourquoi le titre du chapitre est au futur simple. De la même façon, le chapitre 7, intitulé « J'avais assassiné » et racontant les derniers événements avant l'arrestation de Mi/Do, est au passé, car le tout se déroule après l'incendie de la villa, après la mort de la jeune femme.

Un second indice permettant au lecteur de bien identifier ces alternances est le type de narration choisi par l'auteur. En effet, on observe que, d'une façon générale, les épisodes se déroulant au présent sont relatés à la première personne du singulier, selon la perspective de Mi/Do. Le « je » que l'on retrouvait dans les titres de chapitres serait, par déduction, celui de l'amnésique. Le lecteur n'obtient pourtant la confirmation de cela que beaucoup plus tard dans le récit, lorsque la protagoniste se découvre effectivement meurtrière. Par ailleurs, les péripéties qui appartiennent au passé sont plutôt racontées à la troisième personne du singulier, par un narrateur omniscient. Le lecteur peut ainsi bien différencier le passé du présent et constater que les épisodes à la troisième personne constituent un récit parallèle qui viendra influencer au fur et à mesure le récit principal.

Par conséquent, le récit au présent dépend de celui au passé et c'est pourquoi Japrisot a opté pour une structure formelle qui les départage clairement.

Il résulte donc de ces alternances une courbe que l'on pourrait qualifier d'irrégulière et qui montre bien les nombreux va-et-vient entre les deux temps de narration. Ce diagramme est reproduit à l'annexe IV et constitue le premier argument de notre démonstration : nous verrons en effet que l'agentivité de Mi/Do est tributaire de cette structure temporelle en « dents de scie ».

### **Mi/Do : à la recherche de l'agentivité passée**

Il convient maintenant de discuter des manifestations d'agentivité dans *Piège pour Cendrillon*. Tel que mentionné précédemment, le roman comporte en quelque sorte deux récits parallèles. Il est cependant évident que l'héroïne est Mi/Do, l'amnésique, la survivante. En effet, pour qu'un roman appartienne au domaine policier, il doit renfermer une intrigue dont l'objectif premier est la résolution d'un mystère. Dans le cas présent, ce mystère est simple et inusité : qui est l'amnésique? Cette énigme renferme le caractère policier de l'œuvre et c'est pourquoi notre étude porte principalement sur la quête d'agentivité de Mi/Do.

Le parcours de la jeune femme commence dès son réveil à l'hôpital : rescapée d'un incendie qui lui a gravement brûlé le visage et les mains, elle reprend lentement conscience. Malheureuse d'être en vie, elle ne veut pas appartenir au monde qui s'ouvre à elle :

Dans le noir, il y a souvent du feu, souvent de l'eau, mais je ne souffre plus. Les nappes de feu me font peur. Les gerbes d'eau sont froides, et douces à mon sommeil. Je voudrais que s'effacent les visages, que s'éteignent les murmures. Quand j'aspire du noir par la

bouche, je voudrais le noir le plus noir, je voudrais me glisser au plus profond dans l'eau glacée, ne plus revenir.<sup>63</sup>

Elle ne veut pas se réveiller, car elle ne veut pas se souvenir : elle préférerait mourir, sombrer dans le noir. Mais elle est bel et bien de ce monde, sans pour autant avoir la possibilité d'agir sur lui :

Les jours qui suivirent, je fus quelqu'un qu'on déplace, qu'on alimente, qu'on roule dans les couloirs, qui répond oui en fermant les yeux une fois, non deux fois, qui ne veut pas crier, qui hurle quand on refait ses pansements, qui essaie de faire sortir par ses yeux les questions qui l'oppressent, 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.<sup>64</sup> (PC, 17-18)

Totalement passive, la jeune femme est soumise à tous ceux qui s'occupent d'elle. Dans cette citation, l'emploi répété du « on » de dépossession, encore une fois, exprime bien l'impuissance de Mi/Do : n'importe qui peut agir sur elle, car elle n'a pas la capacité de faire respecter sa volonté. Petit à petit, elle se réapproprie le langage, mais découvre que les noms propres, incluant le sien, ne signifient rien pour elle : elle est amnésique. On lui explique qu'elle s'appelle Michèle Isola, qu'elle a vingt ans et qu'elle a survécu à un incendie qui a coûté la vie à son amie Domenica, trois mois plus tôt.

Confuse et très seule, Michèle, ou Mi, suit les directives du docteur Doulin : elle attend que la mémoire lui revienne, lentement. Elle répète ce qu'on lui a appris, sans pour autant retrouver les souvenirs que cela devrait évoquer. Le visage toujours bandé, elle est avide de se voir, de pouvoir toucher de ses mains ces traits qu'elle n'arrive pas à imaginer. Un jour, elle n'en peut plus :

- J'en ai assez! Je veux bouger mes mains! Je veux voir mon père!  
Je veux sortir d'ici! Vous me faites répéter des choses idiotes,  
chaque jour! J'en ai assez! [...]  
Je levai un bras, un énorme poing de plâtre. Ce fut le soir de « la  
crise ». L'infirmière vint. On m'attacha les mains à nouveau. [...] Je

<sup>63</sup> Sébastien Japrisot, *Piège pour Cendrillon*, Paris, Denoël, coll. « Folio policier », n° 73, 1962, p. 15-16. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle PC, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

<sup>64</sup> C'est moi qui souligne.

hurlais, ne sachant plus si j'en avais après [le médecin] ou après moi.  
(PC, 25-26)

Pour la première fois, la malade qui ne se sentait pas écoutée exprime ses besoins clairement, de façon agressive, même. Elle hurle et lève le bras, voulant frapper son médecin. Elle ne se contrôle plus, exaspérée par la solitude et l'incompréhension des autres. Son premier acte d'agentivité est donc extrême et instinctif. Par la suite, on la réduira à nouveau à la passivité en l'attachant à son lit et en ne répondant plus à ses nombreuses questions.

Jeanne viendra la sauver de cette passivité forcée, mais pour la replonger dans une autre. En effet, l'ancienne gouvernante de Mi, Jeanne Murneau, est celle qui ramènera finalement Mi/Do à la maison. Guérie et sans pansements, elle est prête à quitter l'hôpital avec Jeanne :

*C'est elle qui boutonna mon manteau, un manteau de daim que j'avais dû porter car il était patiné aux manches. C'est elle qui arrangea le béret sur mes cheveux, qui noua une écharpe de soie verte autour de mon cou. C'est elle qui me conduisit à travers les couloirs de la clinique, vers une porte vitrée que le soleil éclaboussait, aveuglant.*<sup>65</sup> (PC, 40-41)

La malade que l'on habillait, lavait et nourrissait est maintenant guérie, mais elle n'est pas encore maîtresse d'elle-même : c'est simplement une autre qui s'occupe d'elle, qui la contrôle.

Au début, lorsque Jeanne et Mi/Do habitent ensemble au Bois-de-Boulogne, cette dernière est reconnaissante de la bienveillance de Jeanne et avide de l'amour qu'elle lui porte. Puis, elle recommence à poser des questions, questions auxquelles elle n'obtient toujours pas de réponse. Elle voit alors le doute qui s'immisce petit à petit dans les yeux de Jeanne, comme si, par moments, elle ne la reconnaissait pas. Elle aussi, alors, se met à douter :

---

<sup>65</sup> C'est moi qui souligne.

C'est juste avant le sommeil, dans cette frange d'inconscience où tout est absurde, où tout est 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. (PC, 52)

L'incertitude et la méfiance envahissent Mi/Do; elle n'arrive pas à comprendre pourquoi Jeanne la garde isolée, pourquoi elle ne peut pas voir son père, ses amis. Surtout, elle ne se reconnaît pas dans le portrait qu'on lui fait de celle qu'elle était :

Je me faisais peu à peu une image de moi-même, qui ne cadrerait pas avec celle que j'étais devenue. Je n'étais pas si sottée, 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. (PC, 55-56)

Finalement, Jeanne confie à Mi/Do qu'elle redoute de la voir simuler l'amnésie. Une telle affirmation n'a aucun sens pour la jeune femme qui, blessée, va jusqu'à gifler sa protectrice. Elle ne comprend pas quelles raisons pourraient la motiver à jouer un tel jeu et c'est alors qu'elle décide de retirer sa confiance à Jeanne et d'aller chercher ses propres réponses : « Puisqu'elle ne voulait pas me montrer à ceux que j'avais connus, il suffisait de me présenter à l'un d'entre eux pour que se produise ce qu'elle voulait précisément éviter. Je verrais bien. » (PC, 61) Cette indépendance de réflexion est le premier pas de l'héroïne vers l'agentivité. Elle semble avoir perdu confiance en sa protectrice et elle se sent trahie par cette femme qui la croit capable d'hypocrisie. Mi/Do décide alors d'aller retrouver François, un ancien amant qui lui a écrit pendant qu'elle était en convalescence.

La jeune femme pousse son agentivité jusque dans les paroles et dans les gestes en mettant son plan à exécution. Pour échapper à la surveillance de Jeanne, elle doit faire preuve de stratégie : le lendemain, elle lui dit qu'elle veut aller s'acheter des vêtements et qu'elle a besoin d'argent. Quand elle entre, seule, dans une boutique, elle achète pour beaucoup plus que ce Jeanne lui a donné. Elle lui demande d'entrer payer la différence et

en profite pour s'enfuir. Sur le tableau de bord de la voiture de sa gouvernante, elle laisse une note :

« Jeanne, ne t'inquiète pas, ne me fais pas rechercher, je te rejoindrai à la maison ou je te téléphonerai. Tu n'as rien à craindre de moi. J'ignore ce qui te fait peur, mais je t'embrasse où je t'ai frappée, parce que je t'aime et que j'ai mal de l'avoir fait : je me suis mise à ressembler à tes mensonges. » (PC, 64)

La question du mensonge était aussi présente dans *La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil*. Dans ce roman, le mensonge dissimulait une fausse agentivité : l'héroïne, gênée par sa passivité, mentait sur ses accomplissements plutôt que d'avouer son inaction. Dans le cas présent, Mi/Do veut au contraire fuir le mensonge et c'est cette fuite qui sera l'élément déclencheur de son agentivité. En effet, Mi/Do désire échapper au mensonge qu'elle voit peu à peu se dessiner dans le regard de Jeanne. En raison de son amnésie, sa priorité sera de différencier le mensonge de la vérité, puisque ce n'est que celle-là qui peut lui permettre de retrouver son identité. Pour y arriver, elle a élaboré un stratagème et l'a mené à bien afin d'échapper au contrôle de Jeanne. En la quittant, elle prend le risque de perdre sa tendresse au profit de cette vérité, geste qui exige une grande autonomie. Elle décide donc d'obéir à ses propres valeurs, plutôt que de respecter les directives de Jeanne.

Ainsi, cet épisode est complexe en ce qui concerne l'agentivité de Mi/Do, puisque « les actes rebelles ou subversifs d'affirmation et la transgression des prescriptions sociales [lui] permettront [...] de se poser comme sujet agissant et de s'autodéterminer en sortant des conventions et des identités figées<sup>66</sup> ». En effet, en désobéissant à Jeanne, Mi/Do refuse l'identité qu'elle lui proposait, le « mensonge » qu'elle était en train de devenir, puisqu'elle ne s'identifie pas à cette Michèle, cruelle et prétentieuse.

---

<sup>66</sup> Jacinthe Cardinal, « Suzanne Jacob et la résistance aux fictions dominantes : figures féminines et procédés rhétoriques rebelles », *op. cit.*, p. 33.

Mi/Do se trouve alors seule dans Paris et tente d'expliquer ses propres doutes et ceux de Jeanne. À la manière d'un inspecteur de police, elle se lance sur les traces de sa propre identité, comme Dany a dû le faire dans *La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil* alors qu'elle cherchait une explication à la présence d'un cadavre dans sa voiture. De François, Mi/Do obtient peu de choses, sinon des éclaircissements concernant leur ancienne relation amoureuse. Pourtant, tout ce qu'il lui raconte lui paraît faux et rapidement, elle se sent à nouveau seule et petite devant son amnésie qui l'oblige à dépendre de la mémoire d'autrui, de la vérité d'autrui. Elle préférerait s'en remettre à nouveau à celle qui l'aime, sa seule certitude : « Quand brusquement je pensai à Jeanne, il me prit envie de laisser tomber ma tête dans mes bras, sur la nappe, pour dormir ou pour sangloter. Elle me trouverait, elle me remettrait mon béret sur la tête, elle m'emmènerait loin de tout ça [...]. » (*PC*, 76) Ce désir de se réfugier derrière la force d'une autre rappelle celui de Dany lorsqu'elle fait la rencontre de Philippe. Elle avait alors envie d'être dans les bras « d'un garçon gentil, qui la rassurerait [...] et qu'elle embrasserait, embrasserait de toutes ses forces ». (*DA*, 112) Cette envie de succomber à nouveau à la passivité ne dure pourtant pas, pour Mi/Do, et malgré sa fatigue, elle accepte de suivre François qui la ramène à son appartement. Mais, quand il accuse Jeanne d'avoir été impliquée dans l'incendie, Mi/Do se fâche et s'enfuit. Persuadée qu'il ment, lui aussi, elle s'en trouve revenue au point de départ.

C'est alors qu'elle prend une chambre d'hôtel et signe la fiche d'inscription au nom de Domenica. Forcée de s'expliquer à elle-même ce geste instinctif, elle amorce un long épisode de réflexion. Elle en arrive à accepter la possibilité que Jeanne lui ait bel et bien menti sur son identité : elle n'est peut-être pas cette Mi prétentieuse et cruelle, mais plutôt l'amie que l'on croit morte, celle que Jeanne semblait parfois reconnaître en la jeune amnésique. En effet, la gouvernante connaissait Mi depuis des années et elle

n'aurait pas pu confondre les deux jeunes femmes. Elle avait donc intérêt à ce que tous croient que Mi était la survivante. L'esquisse d'un complot visant l'assassinat de Mi se dessine alors lentement dans l'esprit de Mi/Do.

Pour tenter d'y voir clair, elle décide de se rendre à l'appartement où Mi et Do habitaient lorsqu'elles étaient à Paris, rue de Courcelles. C'est en examinant les effets personnels des deux jeunes femmes qu'elle confirme ses soupçons et qu'elle se prépare à entrevoir une vérité qu'elle n'aurait jamais pu imaginer. Elle est loin d'être prête à affronter tout cela seule : « Je savais que j'allais téléphoner à Jeanne. Je remettrais mon passé, mon présent et mon avenir entre ses mains, je dormirais. Elle s'occuperait du désordre et d'un assassinat. » (*PC*, 92) L'emploi du conditionnel, ici, n'exprime pourtant pas la condition, mais bien la certitude : Mi/Do sait que Jeanne s'occupera de tout et elle semble alors prête à troquer sa vérité pour un peu de réconfort.

En somme, l'enquête que Mi/Do vient de poursuivre constitue un épisode complètement agent. En effet, la jeune femme désobéit à Jeanne et prend des initiatives personnelles. Le premier pas a été de fuir la surveillance de Jeanne pour ensuite aller rendre visite à François. Inquiète et déçue, elle le quitte pour finalement découvrir un autre indice, celui de sa propre signature en tant que Do. Elle réfléchit alors longtemps et essaie de mettre en relation tout ce qu'on lui a dit sur sa vie, sur l'accident, pour finalement en arriver à une conclusion qui rend le tout logique et cohérent : elle est Do, et non pas Mi. Voulant vérifier son hypothèse, elle se rend rue de Courcelles et y trouve confirmation. Horrifiée et épuisée, elle demande finalement à Jeanne de venir la rejoindre, pour être réconfortée, mais aussi afin de la confronter sur ce qu'elle vient d'apprendre. Quand la gouvernante entre dans l'appartement, de sa voix douce, profonde et tranquille, elle dit : « Bonsoir, Do. » (*PC*, 95)

Jeanne connaissait donc la véritable identité de la rescapée et par conséquent, elle a trompé sa protégée. Nouveau rebondissement dans l'intrigue, cette simple phrase vient relâcher l'un de ces « ressorts violemment tendus<sup>67</sup> » que nous avons évoqués précédemment. À la manière des mises en scène du roman à énigme, le coupable est montré du doigt. Ici, pourtant, c'est la coupable elle-même qui se dénonce, tout en incriminant sa jeune complice. Comme il se doit, cette dénonciation engendre une confession : en effet, en plus de révéler son véritable nom à la protagoniste, Jeanne lui apprend qu'ensemble, elles ont planifié le meurtre de Mi pour pouvoir s'emparer de l'héritage qui lui est destiné. Cette vérité pousse l'amnésique dans une totale impasse identitaire :

Plus que le crime que j'avais commis, c'était cette sensation de subir une emprise qui m'angoissait. J'étais un jouet vide, une marionnette dans les mains de trois inconnues. Laquelle tirait les fils le plus durement? La petite employée de banque envieuse, patiente comme une araignée? La princesse morte qui finirait bien un jour par me regarder de nouveau en face dans mon miroir, puisque c'était elle que je voulais devenir? Ou la grande fille aux cheveux dorés qui m'avait guidée vers le meurtre pendant des semaines, sans me voir?  
(PC, 139)

Celle qui venait tout juste de faire preuve d'une grande agentivité est rapidement passée à l'autre extrême en devenant le jouet de trois marionnettistes : Mi, Do et Jeanne. Comment l'agentivité de ces trois femmes se manifeste-t-elle et comment cela influencera-t-il le destin de l'amnésique?

### **Michèle : une agentivité de manipulation**

La « princesse morte » que Mi/Do devra s'efforcer d'incarner, c'est Michèle Isola. À peine âgée de vingt ans, Mi a tout pour elle : riche et magnifique, elle est enviée de tous. Elle vit sous la protection d'une marraine, Sandra Raffermi, fortunée, mais sur le

---

<sup>67</sup> Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, op. cit., p. 221.

point de tout léguer à sa nièce. À la manière d'une « poupée » (PC, 106), Mi agit comme si le monde était à son service et croit qu'avec les moyens nécessaires, tout est possible. Ainsi, sa gentillesse est symptomatique d'un esprit manipulateur très développé qui lui permet d'obtenir tout ce qu'elle désire. Elle passe aisément de l'intérêt total et sincère envers quoi que ce soit, envers qui que ce soit, à l'indifférence extrême et blessante. Si, par égarement, elle se laisse atteindre, elle devient hystérique et même violente. Bref, « cette Mi endosse ici le rôle de la jeune femme moderne et libre mais qui s'en trouve désaxée, c'est-à-dire fantasque, instable, immature<sup>68</sup> ».

Le personnage de Mi paraît donc très agent : elle n'hésite pas à poser des actions afin d'obtenir ce qu'elle veut et dit toujours ce qu'elle pense. Mais, son agentivité se développe davantage dans ses stratégies de manipulation. Voici l'un des épisodes où Mi manipule pour obtenir ce qu'elle désire :

À une heure, la même nuit, [Mi] frappait à la porte de la chambre de Do, hôtel Victoria. Elle devait avoir beaucoup bu, beaucoup fumé, beaucoup parlé. Elle était triste. Do la déshabilla, lui prêta, à son tour, une veste de pyjama, la coucha dans son lit, la garda dans ses bras jusqu'à la sonnerie du réveil, sans dormir, écoutant son souffle régulier [...].

- C'est nécessaire que tu ailles là-bas? demanda Mi en ouvrant un œil. Viens te recoucher. Je te mets sur le « registre ».

- Le quoi?

- Le livre de paye de marraine. Viens te recoucher. Je paierai.

Do était habillée, prête à partir. Elle répondit que c'était idiot et *qu'elle n'était pas un jouet qu'on prend, qu'on quitte*. La banque lui donnait un salaire qui tombait tous les mois, qui la faisait vivre. Mi se redressa dans son lit, visage frais, reposé, regard bien éveillé, furibonde.

- Tu parles comme quelqu'un que je connais. Si je dis que je paierai, je paierai! Qu'est-ce qu'elle te donne, ta banque?

- Soixante-cinq mille par mois.

- Tu es augmentée, dit Mi. Viens te recoucher ou je te saque.

Do enleva son manteau, mit du café à chauffer, regarda par la fenêtre un soleil d'Austerlitz qui n'était pas flamme. [...]

- *Tu es un gentil jouet*, dit Mi. Il est bon, ton café. Il y a longtemps que tu habites ici?

- Plusieurs mois.

<sup>68</sup> Jacques Dubois, *op. cit.*, p. 198.

- Fais tes bagages.
  - Mi, il faudrait que tu comprennes. C'est grave, ce que tu me fais faire.
  - Ça, je l'ai déjà compris depuis deux jours, figure-toi. Tu crois qu'il y a beaucoup de gens qui m'ont sauvée d'un naufrage?<sup>69</sup> En plus, je suis sûre que tu ne sais pas nager.
  - Non.
  - Je t'apprendrai, dit Mi. C'est facile. Tiens, on bouge les bras comme ça, tu vois. Les jambes, c'est plus calé...
- Elle riait, elle renversait Do sur le lit, la forçait à plier les bras, puis tout à coup, elle s'arrêta, elle regarda Do sans sourire, elle dit qu'elle savait bien que c'était grave – mais pas tellement.<sup>70</sup> (PC, 112-113)

Notons d'abord le fait que cet épisode appartient au récit parallèle du passé. Ainsi, la narration omnisciente montre bien que, objectivement, il est question de manipulation. En effet, les procédés employés par Mi peuvent être décelés dans ses paroles, ses actions, et non pas dans ses intentions, puisque le lecteur n'a pas accès à son monologue intérieur.

Le lecteur voit donc Mi formuler son objectif : elle ne veut plus que son amie travaille, elle préfère ne l'avoir que pour elle. Pour ce faire, elle doit trouver un moyen efficace de la soumettre. Elle décide d'user de flatterie, de promettre amour et argent. Elle adopte un ton ferme, qui ne laisse pas de place à la négociation, et choisit le mode impératif : « viens te recoucher », « fais tes bagages ». Ensuite, Mi complimente Do sur son café, pour lui montrer qu'elle est capable de gentillesse et qu'elles seront bien ensemble. Indirectement, elle lui dit que Do compte beaucoup pour elle, en faisant référence à l'épisode du naufrage. Mais, surtout, c'est la promesse du bonheur à venir qu'elle lui présente, en mimant la leçon de natation qu'elle lui donnera.

C'est ainsi que Do entre dans la vie de Mi pour ne plus en ressortir. Finalement, les paroles de Mi n'étaient que mensonges, une stratégie de manipulation plutôt bien construite pour s'acheter une gentille employée : « Quelqu'un pour donner les deux cents coups de brosse à cheveux, quelqu'un pour laver son dos, quelqu'un pour éteindre sa

<sup>69</sup> Mi fait allusion à une confidence que Do lui avait faite auparavant : lorsqu'elle avait imaginé leurs retrouvailles, elle avait imaginé sauver Mi d'un naufrage. (PC, 111)

<sup>70</sup> C'est moi qui souligne.

cigarette si elle s'endormait, quelqu'un pour écouter son monologue : Do était ça. » (PC, 114) Encore ici, c'est la narration omnisciente qui formule ce commentaire, ce qui nous révèle que, dans les faits, Do sert Mi comme on sert une maîtresse.

Bref, d'une façon générale, l'agentivité de Mi passe principalement par la manipulation. Cela exige un esprit rationnel, une parole sensée et des gestes calculés. Les trois lieux de manifestation de l'agentivité sont donc investis, mais dans un objectif purement personnel et au détriment de l'autre. L'une est agente de l'autre et c'est pourquoi nous pourrions utiliser l'expression « agentivité négative » pour décrire le processus agent de Mi, dans la mesure où il est sournois et implique, pour fonctionner, la tromperie et la soumission d'autrui.

Dans son article « Pour une rhétorique de l'agentivité : anorexie et autofiction dans *Petite* de Geneviève Brisac », Barbara Havercroft discute de l'agentivité négative dans le contexte de l'anorexie et cite Leslie Heywood :

*[The agency of negation is] a position where, deprived of all alternatives, a woman says : "I negate what you make me (a powerless woman). I will show you I have power and agency by taking control of my body, the existence you say I don't own, by destroying it."<sup>71</sup>*

Pour montrer qu'elle est en contrôle de son existence, la femme agit donc en blessant son propre corps, son propre esprit. Le cas qui nous occupe est apparenté, du fait que Mi témoigne de son agentivité, non pas en exerçant un contrôle sur elle-même, mais en décidant de la destinée de Do.

Par ailleurs, le personnage de Mi a une attitude beaucoup plus passive lorsqu'il est question de sa relation avec le personnage de Jeanne, son ancienne gouvernante engagée par sa marraine. Malgré leurs contacts presque inexistants depuis quelques années, Mi est perturbée lorsque Jeanne revient dans sa vie : « Micky se laissait décomposer phrase à

<sup>71</sup> Barbara Havercroft, « Pour une rhétorique de l'agentivité : anorexie et autofiction dans *Petite* de Geneviève Brisac », dans *La rhétorique au féminin*, Annette Hayward (dir.), Québec, Éditions Nota bene, 2006, p. 405.

phrase, comme un tricot effiloché. Elle se balançait d'un pied sur l'autre, méconnaissable. » (*PC*, 121) Jeanne est le seul personnage qui a une telle emprise sur la jeune femme. L'attitude de Mi envers elle peut prendre deux aspects, contradictoires : elle sera soit docile, soit d'une extrême violence. Elle semble chercher son approbation et avoir besoin de son amour, mais elle la rejette en même temps, par peur d'être contrôlée, soumise. La passivité de Mi est donc elle aussi, en quelque sorte, une stratégie, car elle se fait docile dans le but de recevoir l'approbation et l'amour de Jeanne. Ses réactions violentes sont une manifestation de l'agente en elle, celle qui refuse de dépendre d'autrui, mais aussi qui préfère blesser plutôt que d'être blessée.

#### **Domenica : une agentivité trompeuse**

La seconde jeune femme qui hante le passé de l'amnésique, c'est « la petite employée de banque envieuse, patiente comme une araignée » (*PC*, 139). À vingt ans, Domenica mène plutôt une vie ordinaire et sans éclat, en rêvant d'être enfin celle que l'on admire, envie, bref, en rêvant d'être Mi, d'être meilleure que Mi :

Sur l'oreiller, la vie était plus simple. Do retrouvait une orpheline qu'elle surclassait par la taille (1,68 m), la sagesse (Bachot 1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> partie mention bien), le jugement (elle multipliait la fortune de Mi par de nuageuses opérations en Bourse), le cœur (elle sauvait marraine Midola d'un naufrage alors que Mi ne songeait qu'à elle-même et périssait), les succès (le futur fiancé de Mi, un prince italien, préférait la « cousine » pauvre, trois jours avant le mariage : crise de conscience effroyable), enfin, par tout. (*PC*, 100)

Relevant d'abord du fantasme, ces ambitions prendront une toute autre ampleur lorsque Mi et Do se retrouvent après plusieurs années. Rapidement, un plan plus sérieux se dresse dans l'esprit de Do : « Elle ne supprimerait pas seulement un insecte inutile, indifférent, mais des humiliations, des rancœurs. » (*PC*, 119) Son agentivité, donc, relève elle aussi de la manipulation. Mais, contrairement à Mi, elle est novice dans ce domaine et son plan, lui, est d'envergure : tuer la jeune femme pour ensuite prendre sa place.

L'araignée cherche dès lors à détruire l'insecte. Do décide de se donner entièrement à Mi afin de gagner sa confiance, son amour; bref, elle se constitue elle-même en objet. Cette passivité est une agentivité dissimulée, car Do agit ainsi dans le seul but d'obtenir ce qu'elle veut. Cela exige un grand contrôle, une grande humilité, surtout lorsque, perdant la tête, Mi frappe Do si fort qu'elle en gardera les marques pendant plusieurs jours. Elle semble lui pardonner rapidement, mais cela n'est qu'une façade :

Personne ne pouvait lire dans ses yeux qu'elle se sentait comme morte depuis le soir où on l'avait frappée, 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. [...] Les coups, Micky les paierait un jour [...]. (PC, 119)

Encaisser, obéir, sourire, voilà ce que Do accepte de faire afin de mener à bien son plan.

Toujours dans les mêmes objectifs, elle écrit à la Raffermi, à plusieurs reprises, afin de s'attirer sa tendresse, sa compassion. Ce sont ces lettres qui alerteront Jeanne, qui travaille toujours pour la Raffermi, et qui viendra rendre visite aux deux jeunes femmes. Alors que Do poursuit son plan, Jeanne vient rapidement tout changer. Elle a deviné les intentions de Do et désire réunir leurs forces à toutes les deux :

- Quand on m'a collé Micky dans les bras, je l'aurais noyé volontiers. Je n'ai pas changé de sentiment depuis. Mais je ne la noierai pas. 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. (PC, 129)

Jeanne ne deviendra pas la partenaire de Do, mais plutôt sa patronne. C'est elle qui décidera, c'est elle qui donnera les ordres, ordres qui seront appliqués à la lettre par Do, sans contestation : « Dans le trait de lune qui tombait d'une fenêtre, Do fit oui de la tête. Les grandes mains de la fille aux yeux dorés tenaient toujours ses épaules. Do n'essayait plus de s'écarter. » (PC, 129) Celle que l'on pouvait aussi qualifier d'agente négative en raison du plan élaboré pour détruire Mi s'abandonne à Jeanne et devient totalement passive.

En effet, lorsque Do entre au service de Jeanne, celle-ci lui donne rapidement la première des nombreuses directives qu'elle l'enjoindra à suivre. Qu'il soit question d'écarter un amant problématique ou de convaincre Mi de l'emmener dans le Midi, Do applique les ordres de Jeanne à la lettre :

Je téléphonai à Jeanne comme il était entendu. Mai finissait. Il faisait très beau à Paris, encore plus dans le Midi. Elle me dit de câliner Micky comme je savais le faire et de la convaincre de m'y emmener. La Raffermi avait une villa au bord de la mer. L'endroit s'appelait Cap Cadet. C'est là que nous nous retrouverions lorsque le moment serait venu.

- Le moment de quoi faire?
- Raccroche, dit Jeanne. Je ferai ce qu'il faut pour t'aider à la décider. Contente-toi d'être gentille, et laisse-moi réfléchir pour deux. Rappelle-moi dans une semaine. J'espère que vous serez sur le départ.
- On n'a pas ouvert le testament? Est-ce qu'il y a des ennuis? Je peux bien savoir...
- Raccroche, dit Jeanne. Tu m'embêtes. (PC, 141-142)

Jeanne utilise l'impératif à plusieurs reprises (« raccroche », « contente-toi », « laisse-moi », « rappelle-moi ») et quand Do pose des questions, elle les ignore simplement. Comme si elle ne pouvait pas comprendre, elle lui demande de ne pas perdre de temps à réfléchir. Do n'insiste pas et obéit, ce qui fait d'elle un véritable jouet entre les mains de Jeanne.

Quand Jeanne lui demande de mouiller quotidiennement le joint d'un tuyau du chauffe-eau de la villa de Cap Cadet, où Mi et Do ont élu domicile, elle ne pose toujours pas de questions, commençant pourtant à deviner le plan de Jeanne. Alors que celle-ci vient passer quelques jours avec elles, Do apprend la suite : Jeanne veut provoquer un incendie dans lequel mourra Mi. Ayant survécu, Do aura pourtant les mains et le visage brûlés, si bien qu'elle sera méconnaissable. Jeanne sera la première à la retrouver, juste à temps, et l'identifiera comme étant Mi. L'héritage de la Raffermi, ainsi, leur appartiendra. Horrifiée par ce plan qui exige qu'elle se brûle elle-même le visage et les mains, Do croit

qu'elle ne pourra pas aller aussi loin, qu'elle sera incapable de s'infliger une telle douleur :

- Je ne pourrai jamais.
  - Si, tu pourras. Je te jure que si tu fais ce que je te dis, cela ne durera pas plus de cinq secondes. Ensuite, tu ne sentiras plus rien. Je serai là quand tu te réveilleras.
- [...] J'avais pu. [...] J'avais pu rester trois jours seule avec Micky. J'avais pu continuer à agir d'une façon normale. J'avais pu aller jusqu'au bout. (*PC*, 151)

Dans cette citation, le glissement de temps de verbes (du futur simple « je ne pourrai jamais » au plus-que-parfait « j'avais pu ») témoigne de la transition entre le récit au passé et le récit au présent. En effet, celle qui dit « je ne pourrai jamais », c'est Do qui ne peut pas s'imaginer en train de se brûler le visage et les mains. Celle qui dit « j'avais pu », c'est Mi/Do qui, écoutant les confidences de Jeanne, comprend qu'elle est allée jusqu'au bout, qu'elle a bel et bien suivi les directives de Jeanne. Celle-ci, confiante et autoritaire, a convaincu Do de lui obéir et, encore une fois, la jeune femme s'en est remise à sa bienfaitrice.

Bref, nous pouvons affirmer que l'agentivité du personnage de Do est trompeuse. Lorsqu'elle abandonne son travail pour s'installer avec Mi, on la croit passive, car, comme une employée, elle fait tout ce qu'on lui demande sans jamais se plaindre. Pourtant, il se cache derrière cette passivité une grande agentivité : le comportement de Do fait partie d'un plan, celui d'éliminer Mi. Elle est motivée et persiste dans les moments plus difficiles, même lorsque Mi devient violente avec elle. De la même façon, lorsqu'elle semble agente, elle est plutôt passive. Quand Jeanne entre dans sa vie, elle fait preuve d'agentivité, dans le sens où elle pose de nombreux gestes afin d'atteindre un objectif précis : elle provoque une dispute entre Mi et son amant, s'arrange pour que Mi l'emmène à Cap Cadet, planifie la nuit du meurtre, etc. En cela, pourtant, elle ne fait que

suivre les directives de Jeanne, qui est le réel cerveau de cette affaire. Ainsi, alors qu'elle peut sembler agente, elle est entièrement manipulée.

### **Jeanne : une agentivité sans voix**

En regard de tout cela, nous pourrions finalement affirmer que l'agentivité, dans *Piège pour Cendrillon*, se développe principalement autour du personnage de Jeanne, cette « grande fille aux cheveux dorés qui [a guidé Do] vers le meurtre pendant des semaines ». C'est elle qui a formulé la première le plan de tuer Mi et ses motivations n'ont jamais changé, même lorsque sa complice se révèle amnésique. Nous l'avons vu, elle est la seule qui arrive à soumettre les trois autres personnages à sa volonté<sup>72</sup>. Dans le récit au passé, Mi perd toute contenance en sa présence et Do lui obéit sans poser de questions. Toujours racontée de l'extérieur, le discours du narrateur omniscient la présente d'abord comme une personne mystérieuse, dure et aux ambitions cruelles : un véritable « dragon » (PC, 76). Dans le récit principal, Mi/Do la décrit à nouveau comme mystérieuse, mais elle devient parfois généreuse, affectueuse, même. En échange de sa tendresse, Mi/Do se fait elle aussi passive et obéissante. C'est donc ainsi que Jeanne exerce son agentivité : en étant agente des autres, en les manipulant dans son propre intérêt. Paradoxalement, elle n'a pas de voix dans le récit et le lecteur n'a par conséquent jamais accès à son monologue intérieur. Sa personnalité n'est révélée que petit à petit, grâce aux impressions des autres personnages.

Grande femme calme et autoritaire, ses réelles motivations ne sont dévoilées qu'à la fin du roman, alors qu'elle exprime un vague désir de vengeance amoureuse. En effet, quand Mi/Do lui demande ce qui a causé une dispute entre elle et Mi, elle répond : « Rien, rien, il ne s'est rien passé, rien, une bêtise, un baiser, rien, un baiser, mais elle n'a

---

<sup>72</sup> N'oublions pas que Mi/Do est considérée comme un troisième personnage, qui s'ajoute à ceux de Michèle et de Domenica.

pas compris, elle n'a pas compris, elle ne pouvait plus supporter que je l'approche, elle n'a pas compris. » (*PC*, 211) Pour blesser celle qui semble l'avoir rejetée, Jeanne a donc exercé une agentivité négative, de manipulation, qu'elle a appliquée à tous les autres personnages et qui l'a finalement menée au geste ultime, celui du meurtre.

### **Mi/Do et ses gestes de marionnette**

L'habile jeu de Jeanne continue lorsque « l'entraînement » commence. En effet, pour toucher l'héritage de la Raffermiti, Mi/Do devra se faire passer pour Mi. C'est tout un travail de comédienne qui l'attend et heureusement, encore une fois, Jeanne est là pour la diriger. À la villa de Cap Cadet, rénovée depuis l'incendie, Mi/Do s'exécute : « Je marchais. Je m'asseyais. Je me levais. Je faisais un pas de valse. J'ouvrais un tiroir. Je tendais un index napolitain en parlant. Je riais plus net, plus aigu. Je restais droite, les jambes écartées, un pied perpendiculaire à l'autre. » (*PC*, 156-157) Cette succession de phrases très courtes dans lesquelles le verbe d'action est mis en évidence montre bien le caractère absurde de l'apprentissage subi par Mi/Do. Comme une automate, elle obéit aux directives de Jeanne, plus par amour que par cupidité. En effet, la tendresse de Jeanne est souvent la récompense d'une parole bien dite, d'une mascarade bien jouée : « Jeanne me serra longtemps contre elle, me dit que je m'étais comportée comme elle l'espérait, que nous allions réussir, que nous avions déjà réussi. » (*PC*, 160) Pourtant, quand Mi/Do pose un geste de tendresse envers Jeanne, elle la repousse. Cela montre bien la relation de manipulation qui s'est installée entre Jeanne et Mi/Do. La première a besoin de la seconde pour se venger et toucher l'héritage de la Raffermiti et la seconde ne désire qu'être aimée et rassurée par la première. Conséquemment, Jeanne donne à Mi/Do ce dont elle a besoin, mais seulement de manière intéressée, afin qu'elle continue à jouer le jeu.

Bref, Mi/Do, qui avait posé un geste d'une grande agentivité alors qu'elle avait volontairement échappé à Jeanne pour aller trouver ses propres réponses, est devenue, après avoir découvert qu'elle est Do, le jouet de cette femme mue par un désir de vengeance. Cet abandon, cette passivité, est d'ailleurs double. En effet, son amnésie serait « volontaire » : « L'amnésie était une fuite. Si je ne me rappelais pas, c'est que pour rien au monde, pauvre petit ange, je n'aurais supporté de me rappeler. » (PC, 155) Le médecin, à son réveil, avait effectivement formulé l'hypothèse que son amnésie pouvait être de nature psychologique. Mi/Do, suite aux explications de Jeanne, comprend alors la raison de sa maladie : elle ne pouvait pas accepter son passé et a choisi de l'oublier. Pourtant, la jeune femme aurait pu continuer à combattre sa condition en poursuivant sa quête identitaire de façon autonome. Mais, elle a plutôt choisi d'abandonner cette quête pour se réfugier derrière l'amour de Jeanne. Cela constitue donc un second abandon, une double passivité.

#### **La fin d'un complot : l'ultime agentivité?**

Quelques jours plus tard, alors qu'on s'apprête à ouvrir le testament de la Raffermi, Mi/Do fait la rencontre de Serge Reppo. Une nouvelle pièce s'ajoute alors au puzzle que constitue le passé de la jeune femme et cela vient mettre fin aux certitudes qu'elle croyait avoir établies. En effet, l'employé de la poste lui apprend que Mi était au courant du plan élaboré par Jeanne et Do et qu'elle connaissait le nom de la nouvelle héritière de la Raffermi : Domenica. Mi/Do, alors, réfléchit : « *Micky avait aussi un mobile – exactement le même que le mien! Prendre ma place pour récupérer son héritage!* » (PC, 205-206) La vérité qu'elle croyait unique s'effondre alors à nouveau. La notion de mensonge est donc clairement devenue, dans *Piège pour Cendrillon*, un moyen pour faire intervenir le suspense. En effet, les rebondissements de l'intrigue s'avèrent

presque toujours tributaires de la découverte d'un ancien mensonge ou de l'élaboration d'un nouveau. Celui que vient de mettre au jour Mi/Do est le plus grand de tous : Michèle n'est plus l'héritière de la Raffermi, c'est à Domenica qu'elle a tout légué.

Le lendemain, Mi/Do part à la recherche de Reppo. Ne le trouvant pas, elle retourne à la villa et c'est à la vue des voitures de police qu'elle comprend le tout clairement et se fait une raison :

Je ne cessais depuis trois mois de chercher, de fouiller. Je menais une enquête comme ce vaillant petit inspecteur d'assurances<sup>73</sup>, mais j'avais trouvé mieux que lui : dans cette affaire qui le passionnait tant, on ne rencontrait jamais que moi. J'étais l'enquêteur, l'assassin, la victime, le témoin, tout ensemble. Ce qui s'était réellement passé, personne ne le découvrirait [...]. (PC, 208)

Cet extrait, en plus de montrer la détresse finale du personnage, témoigne de l'esprit innovateur de Japrisot. En effet, il « réussit le tour de force d'accumuler sur la personne de sa seule héroïne les quatre rôles fondateurs de la structure policière<sup>74</sup> ». Occupant tous les rôles, Mi/Do s'est retrouvée seule et a dû par conséquent poursuivre une enquête qui n'a pas encore su trouver de réelles réponses. La citation renvoie aussi à l'idée voulant qu'une vérité unique n'existe pas, que ce sont plutôt plusieurs vérités qui construisent le réel. La structure traditionnelle du roman policier veut que le lecteur obtienne une seule solution au problème à la fin du roman, et non pas plusieurs. La protagoniste formule donc ici la réalité à laquelle le lecteur devra faire face, qu'il n'y a pas qu'une solution possible à cette énigme :

[Le] bref dénouement [...] invite à un examen attentif qui admet – on le découvre – plusieurs lectures successives. Or, ces lectures sont de telle nature que leur diversité ne se cumule pas : loin de s'additionner l'une à l'autre, elles se renversent l'une l'autre. Le dessein du dénouement est d'engendrer, de la sorte, des *péripéties de la lecture*. Si la structure de l'intrigue était faite des *péripéties de la lecture de la narratrice* (sa lecture de sa propre histoire et de sa propre identité), le dénouement fait acte de ces mêmes péripéties par

<sup>73</sup> Mi/Do fait référence à Gabriel, ancien amant de Do qui désire par-dessus tout prouver que Mi a volontairement tué Do dans l'incendie.

<sup>74</sup> Jacques Dubois, *op. cit.*, p. 190.

rapport au lecteur également, faisant éprouver à celui-ci la même série d'incertitudes et de vicissitudes analytiques, la même « douche écossaise » de satisfactions et de frustrations du désir de comprendre et du désir de savoir.<sup>75</sup>

Japrisot, donc, innove en faisant de son roman le porteur d'un message habituellement absent de la littérature policière : la réalité est la juxtaposition des vérités de chacun.

Mi/Do vient tout juste de comprendre cela lorsqu'elle effleure le revolver de Mi dans sa poche. La chose à faire lui semble alors évidente :

Je trouvai [Reppo] une heure plus tard à la terrasse d'un café, en compagnie d'une fille aux cheveux roux. Quand il me vit descendre de la voiture, il regarda autour de lui, ennuyé de la rencontre. J'allai vers lui et il se leva. Il fit même deux pas vers moi, sous les lampes, ses deux derniers pas de mauvais chat. Je tirai sur lui à cinq mètres, le manquai, continuai d'avancer en déchargeant mon petit revolver. Il tomba en avant, la tête la première sur les pavés au bord du trottoir. Après la quatrième balle, j'appuyai deux fois en vain sur la détente, qui ne fonctionnait plus. Cela n'avait pas d'importance, je savais qu'il était mort. [...] Je me disais : maintenant, on ne pourra plus inquiéter Jeanne, elle me prendra dans ses bras, elle me bercera jusqu'à ce que je m'endorme, je ne lui demanderai rien que de continuer à m'aimer. (PC, 209)

Ce meurtre est le dernier geste autonome de Mi/Do. En effet, elle n'a pas tué Reppo à la demande de Jeanne, mais *pour* Jeanne, pour la protéger et pour qu'elle puisse continuer de l'aimer. Cette action est accomplie de manière instinctive : Mi/Do n'est pas hésitante, dégoûtée ou effrayée. Machinalement, elle élimine cet homme comme on chasse de son esprit une pensée gênante. Et c'est ce qu'est Reppo pour Mi/Do, car il amène la possibilité qu'elle ne soit pas Do, mais bien Mi. Jeanne aurait alors menti et une nouvelle vérité se serait ajoutée à la sienne. Incapable de supporter l'idée qu'elle ne saura jamais LA vérité, elle tue Reppo afin de pouvoir continuer à croire Jeanne et sa version des faits.

Mi/Do est en quelque sorte agente dans cette situation, car elle pose un geste de sa propre initiative, mais c'est un geste motivé par la peur de perdre Jeanne et de devoir poursuivre une quête identitaire qu'elle sait vaine sans sa protectrice. C'est donc une

<sup>75</sup> Shoshana Felman, « De Sophocle à Japrisot (via Freud), ou pourquoi le policier? », *op. cit.*, p. 29.

initiative négative, dans le sens où cette action n'a pour seul but que de permettre une passivité future et de continuer à croire en une fausse vérité.

Cela est rapidement confirmé lorsque, de retour à la villa et sur le point d'être arrêtée, Mi/Do questionne Jeanne :

- Dis-moi qui je suis, Jeanne.  
Elle secoua la tête, les yeux pleins de larmes et dit qu'elle ne savait pas, j'étais sa petite fille, elle ne savait plus. Ça lui était égal, maintenant. [...]
- Je n'aurai eu que toi, en fin de compte, lui dis-je. Ni héritage, ni rêve d'avant le sommeil, que toi.  
(PC, 210-211)

En effet, dans l'incertitude, Mi/Do choisit l'amour qu'elle porte à Jeanne comme vérité et décide de s'en remettre à elle.

### **Mi/Do : nommer la coupable**

Pourtant, cela n'empêche pas la protagoniste de réfléchir et pendant de longues journées, alors qu'elle est détenue dans une infirmerie, toute cette affaire tourne dans sa tête. Elle essaie, tant bien que mal, de trouver une explication logique qui lui donnerait la réponse à la simple question de son identité :

Quelques fois, je suis certaine d'être Michèle Isola. J'apprends que je suis déshéritée, que Domenica et Jeanne complotent ma mort. Je décide d'abord de déjouer leurs projets, puis, à les voir ensemble, près de moi, je change d'avis, je reprends leur plan à mon compte, et je tue Domenica pour me substituer à elle. Parfois, je me substitue à Do pour l'héritage, dont une marraine rancunière à l'approche de la fin m'a injustement frustrée. Parfois, j'agis ainsi pour retrouver je ne sais quelle tendresse perdue, celle de Jeanne. Parfois, pour me venger, parfois pour recommencer, parfois pour continuer à faire souffrir, parfois pour faire oublier qu'on a souffert. Parfois encore, la fois la plus vraie sans doute, pour tout cela ensemble, pour rester celle que je suis dans la fortune et être quelqu'un d'autre auprès de Jeanne. Il y a aussi les moments de la nuit où je redeviens Domenica. Serge Reppo a menti, Micky ne savait rien. Je l'ai tuée, mais parce que le feu ne gagnait pas la chambre, j'ai allumé un autre incendie dans le garage. Et j'ai pris, sans le savoir, la place de celle qui, précisément, avait alors un mobile de meurtre. Que je sois Domenica ou Michèle, je me laisse prendre au dernier moment dans la chambre

en feu. C'est au premier étage, devant la fenêtre, que je tiens la chemise de nuit enflammée dans mes mains, que je m'en couvre le visage et la mords de douleur puisqu'on en retrouvera des morceaux calcinés dans ma bouche. Je bascule par la fenêtre, sur les marches de l'entrée. Des voisins accourent. Jeanne se penche sur moi, et puisque je dois forcément être Do, elle reconnaît Do dans mon corps noirci, mon visage sans cheveux et sans peau. Puis, c'est le grand éclat de lumière de la clinique. Je suis la troisième. Je n'ai rien fait, rien voulu, je ne veux plus être aucune des deux autres. Je suis moi. Pour le reste, la mort reconnaîtra ses enfants. (*PC*, 213-214)

Cette nouvelle et troisième identité, bien que paradoxale, peut être développée par Mi/Do; elle peut décider de ne plus chercher la vérité de son passé et de se consacrer plutôt à la construction d'un avenir. Pourtant, elle obtient la véritable réponse à sa quête identitaire lorsque le destin lui fait retrouver la mémoire. La clé du mystère n'est alors dévoilée qu'au lecteur attentif :

La nomination du parfum à la dernière ligne du roman prouverait donc [...] que la détenue est réellement Mi, puisque Mi seule connaissait, nous dit-on, le nom de l'eau de Cologne : pour Do, comme pour celle qui est sans mémoire, « ça n'avait pas de nom ». Par cet indice du nom de parfum, le roman, sans nommer la détenue, semble donc néanmoins couronner de succès l'attention, la mémoire et l'intelligence analytique du lecteur-détective, lui donnant une preuve concluante du fait que la narratrice est réellement Mi et qu'elle a réellement retrouvé sa mémoire.<sup>76</sup>

Enfin, l'énigme est résolue et le « ressort » se relâche. Pourtant, la finale n'est en rien dramatique : ici, il n'y a pas de coup de théâtre, la vérité pouvant très bien échapper au lecteur pressé. Celui-ci se trouve en possession de la solution, mais sans l'avoir vue arriver, sans avoir pu la prévoir. Loin d'être déçu, il comprend alors que « [le dévoilement du secret] promet de combler un vide par la mise à jour d'un sens mais ce sens n'est lui-même précieux et en quelque sorte sacré que tant qu'il est tu et caché. Dès qu'il se dévoile, il se banalise<sup>77</sup> ». Ce dernier rebondissement vient ainsi mettre à nouveau en évidence le caractère aléatoire de la vérité et l'omniprésence du mensonge.

<sup>76</sup> Shoshana Felman, *op. cit.*, p. 30-31.

<sup>77</sup> Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, *op. cit.*, p. 145.

Mi/Do, qui a finalement reconnu le parfum *Piège pour Cendrillon*, trouve ainsi la réponse à l'ultime question : elle sait qu'elle est Michèle. Pourrions-nous affirmer, par conséquent, que la quête identitaire de la protagoniste est une réussite?

**Conclusion : une quête identitaire au service d'une quête d'agentivité?**

Nous l'avons dit, la question de l'identité est intimement reliée à celle de l'agentivité : pour s'affirmer, il faut se connaître. Afin de retrouver son nom et celle qu'elle était, Mi/Do s'est fait enquêteur : elle a fui sa protectrice afin de pouvoir questionner des amis, fouiller des valises et analyser de façon logique toute la situation. Cela, on le supposait, aurait dû faire d'elle une nouvelle femme agente. En effet, rechercher l'identité passée, l'agentivité passée, a créé l'identité présente, l'agentivité présente. De Mi et de Do, elle a gardé certains traits agents : ses réactions vives et instinctives rappellent la franchise et la détermination de Mi, alors que son esprit calculateur rappelle celui qu'avaient à la fois Do et Mi. Ainsi, elle s'est définie et affirmée en tant que Mi/Do.

Pourtant, elle n'a pas poursuivi dans cette voie : après avoir appris « la » vérité de la bouche de Jeanne, elle s'est plutôt laissé aller à l'amour qui lui était fourni, à cette source de réconfort. Sa dernière action sera d'ailleurs afin de protéger Jeanne et sa vérité; tuer Reppo n'avait pour seul but que de détruire un homme qui pouvait les compromettre. Bien qu'ayant agi de façon autonome, Mi/Do obéit à une passivité : elle désire protéger l'idée qu'une seule vérité existe et que sa protectrice ne lui a pas menti. La jeune femme a donc délibérément mis fin à sa quête identitaire, car elle a refusé de considérer la version de Reppo. Si elle trouve une réponse, à la fin du roman, ce n'est pas le fruit de nombreux efforts, mais bien celui du hasard : la mémoire lui revient soudainement. Sa quête

identitaire est dans ce sens réussie, mais la résolution du mystère ne lui permet pas de s'affirmer, que ce soit en tant que Mi ou en tant que Mi/Do.

En effet, maintenant que la protagoniste sait qui elle est, deux possibilités se présentent à elle : elle doit soit se reconstruire (si elle ne veut pas être cette Mi), soit s'accepter en tant que Mi. Le lecteur en sait peu quant à l'issue de ce dilemme, mais il peut observer que même après avoir découvert avec certitude qu'elle est Mi, la protagoniste continue de se cacher derrière Jeanne, de la laisser tout gouverner. Lors de leur procès, « elle se montra très effacée [...], laissant le plus souvent son ancienne gouvernante répondre aux questions qui leur étaient posées à titre commun ». (*PC*, 219) Elle avait pourtant entre les mains tous les outils pour faire profiter sa quête identitaire et définitivement se lancer dans une quête d'agentivité. Mais, elle semble plutôt choisir la passivité, préférant confier sa destinée à celle qui l'aime et qu'elle aime.

En somme, l'agentivité, dans *Piège pour Cendrillon*, semble s'être davantage développée autour du personnage de Jeanne. Elle est la seule à avoir gardé une certaine stabilité quant à son statut d'agente, mue par quelque chose de bien plus puissant que la cupidité : la vengeance amoureuse. En effet, on ne peut laisser de côté les sous-entendus lesbiens que fait le roman quant à la relation qui unit les trois femmes. À la manière d'un triangle amoureux, elles entretiennent chacune des sentiments envers l'une ou l'autre : Do nourrit une obsession envers Mi, Jeanne fait référence à un « baiser mouillé » (*PC*, 211) échangé entre elle et Mi et Mi/Do a l'unique désir de s'attirer la tendresse de Jeanne.

L'amour, on l'a dit, est à l'origine du désir de vengeance de Jeanne, et c'est à nouveau l'amour qui viendra, à la fin, sauver l'amnésique d'une lourde peine de prison. En effet, lorsque Jeanne apprend que Mi/Do a tué Reppo pour la protéger, elle se dénonce aux autorités et prend le blâme pour l'incendie de Cap Cadet. Elle écoperait de trente ans de réclusion criminelle, alors que Mi/Do s'en tirerait avec dix ans. En fin de compte, c'est

bel et bien un « amour *actuel* qui unit la narratrice et Jeanne au moment ultime du procès et de l'inculpation finale<sup>78</sup> ».

Puisque le contexte social des années soixante permet difficilement la représentation de personnages dont l'homosexualité est mise de l'avant et décrite longuement, les allusions lesbiennes, chez Japrisot, sont réparties de façon diffuse dans le roman et ce, sans jamais faire l'objet de descriptions explicites. Cette brièveté nous amène à conclure que la représentation du lesbianisme n'est pas, comme nous aurions pu l'imaginer, au service d'un fantasme masculin. Selon Pierre Verdaguer, ce type de situations est en effet fréquent chez les auteurs de policiers contemporains :

Les auteurs masculins de récits policiers offrent une image de la femme à leur mesure [...]. Chez Éric Valz, par exemple, le personnage féminin meneur d'enquêtes, au charme certain, a la particularité d'être enclin au lesbianisme, ou plus exactement à la bisexualité, ce qui lui confère un statut particulier, son pouvoir de séduction s'affirmant comme universel. Sans trop vouloir nous interroger ici sur les raisons susceptibles d'amener un homme à concevoir des viragos détectrices occupant désormais le haut du pavé, une chose semble claire : ce genre d'héroïne répond assurément à une attente masculine, ne serait-ce que par l'érotisme tous azimuts qu'elle dégage.<sup>79</sup>

Par sa représentation du lesbianisme, Japrisot transgresse plutôt la tradition jusqu'alors établie dans le roman policier vis-à-vis des personnages lesbiens. En effet, à l'époque où écrit Japrisot, ces femmes « se [voient] principalement imposer la position du coupable [...] et leur fonction [consiste] à offrir au lecteur un dénouement surprenant [...]»<sup>80</sup>. Au contraire, chez notre auteur, la femme lesbienne n'est pas la seule coupable parmi d'autres personnages hétérosexuels. En fait, *tous* les personnages ont des tendances lesbiennes et *tous* les personnages sont coupables, mais ces femmes ne sont pas uniquement motivées par des instincts vengeurs. Effectivement, à la fin du roman, c'est

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>79</sup> Pierre Verdaguer, *La séduction policière. Signes de croissance d'un genre réputé mineur : Pierre Magnan, Daniel Pennac et quelques autres*, op. cit., p. 144.

<sup>80</sup> Danielle Charest, *Crimes suspects. Femmes et hommes dans le roman policier*, op. cit., p. 242.

l'amour sincère d'une femme envers une autre qui se révèle être l'incitation au crime, amour qui s'est avéré, malheureusement, non partagé.

Bref, l'auteur ne représente bien évidemment pas des héroïnes homosexuelles comme le font les auteures lesbiennes contemporaines : il est alors trop tôt pour lire des personnages forts chez qui l'homosexualité se révèle être une caractéristique positive. Pourtant, sa représentation demeure originale, ce qui nuance l'idée reçue voulant que la représentation du lesbianisme réponde uniquement à un fantasme masculin.

Finalement, nous avons aussi observé que la structure du roman oscille entre les récits du présent et du passé, entre les événements de l'après-incendie et ceux de l'avant (voir le graphique de l'annexe IV). En effet, les chapitres alternent entre les deux temps de narration, tout comme le fait l'héroïne : les récits du passé racontés par le narrateur omniscient lui révèlent certaines vérités sur son identité, qu'elle tente de mieux cerner. L'issue de la quête identitaire de Mi/Do (et par conséquent de sa quête d'agentivité) dépend de cette alternance entre le passé et le présent, car c'est en fouillant le passé qu'elle pourra découvrir qui elle est et ainsi s'affirmer. Ainsi, l'épisode de l'enquête dans Paris constitue un grand moment d'agentivité pour la protagoniste, agentivité qui repose sur la recherche de faits passés qu'elle tente de mettre logiquement en relation avec ceux du présent.

## Conclusion

### La forme tribulaire de l'agentivité

Dans nos analyses de *La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil* et de *Piège pour Cendrillon*, nous avons pu observer une similarité : la structure du roman est tribulaire de l'agentivité de la protagoniste. En effet, dans le premier cas, Dany est cyclothymique et l'enquête qu'elle conduit est, comme le personnage, soumise à des hauts et des bas. Par conséquent, le roman est lui-même une succession d'épisodes agents et d'épisodes passifs (voir le graphique de l'annexe II). Mi/Do, dans le second roman, voit elle aussi son agentivité intimement reliée à la structure de l'intrigue. Amnésique, elle essaie de comprendre le passé en relation avec le présent afin de retrouver son identité, démarche qui fait d'elle un personnage agent. Puisque la narration alterne entre le présent et le passé, ce va-et-vient sous-tend donc l'agentivité de l'héroïne (voir le graphique de l'annexe IV).

Traditionnellement, en policier, la structure du roman est la succession des différentes étapes que comporte l'enquête policière. Dans les deux cas analysés, le propos n'est pourtant pas de raconter les prouesses d'un inspecteur de police ou d'un détective privé. Les victimes sont celles qui occupent le premier rôle, mais elles sont aussi forcées d'entreprendre une enquête, soit pour déjouer un complot (*La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil*), soit pour découvrir leur identité (*Piège pour Cendrillon*). Ce sont les étapes de ces enquêtes qui constituent les rebondissements de chacun des romans. L'agentivité des protagonistes, bien évidemment, se manifeste dans les différentes péripéties, ce qui revient à dire que *si le personnage principal a un espace narratif pour développer son agentivité, c'est grâce au complot, au mystère dans lequel il est plongé*. La question qui a été posée en introduction vient donc de trouver sa réponse : le rôle de

personnage féminin victime peut permettre une certaine agentivité. En fait, dans les exemples étudiés, *le rôle de victime va jusqu'à créer l'agentivité de cette même victime*, car si les protagonistes n'avaient pas été plongées dans un mystère devant être éclairci, elles n'auraient pas pu passer d'un état passif à un état agent. Est-ce donc dire que Dany et Mi/Do ont réussi leur quête d'agentivité?

### **La réussite de Dany**

Dans le cas de l'héroïne de *La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil*, il semble que la réponse soit positive. Pour Dany, le tout commence lorsque, voyageant vers le sud de la France, des inconnus disent l'avoir déjà rencontrée sur la route, quelques heures plus tôt. Le mystère devient plus inquiétant lorsque dans le coffre de la voiture, qu'elle a « empruntée » à son patron, elle trouve le corps d'un homme, criblé de balles. Afin de se sortir de cette impasse et de mettre au jour les coupables, Dany doit affronter plusieurs obstacles, mais paradoxalement, c'est surtout contre elle-même qu'elle doit se battre.

En effet, Dany doit anéantir cette partie d'elle-même qui la rabaisse constamment, cette force interne qui l'empêche de prendre sa vie en mains plutôt que de la fuir : sa cyclothymie. Maniaco-dépressive, Dany est soumise à des sautes d'humeur qui la font passer de la détermination la plus intense au découragement le plus profond. Dans ces périodes d'abattement, elle arrive difficilement à faire preuve d'autonomie. Le plus souvent, elle préfère remettre sa destinée entre les mains de quelqu'un d'autre, plus solide et capable d'initiative. C'est l'attitude qu'elle choisit d'adopter lorsque Philippe entre dans sa vie. Il lui permet d'oublier ses problèmes, puisqu'il se charge de tout. Pourtant, elle se retrouve seule rapidement et se voit alors forcée d'agir.

La stratégie de Dany pour combattre sa propre peur exige d'abord qu'elle fasse preuve de confiance en soi. En effet, « un [...] facteur important dans le développement de l'agentivité [est] la croyance en son efficacité personnelle<sup>81</sup> ». Dany, malgré ses épisodes dépressifs, arrive peu à peu à voir ce qu'il y a de beau et de bon en elle et c'est pourquoi elle parvient à développer des techniques de motivation. Celles-ci résident essentiellement en le monologue intérieur d'automotivation et le « personnage » de Maman-Sup. Privée d'encouragements extérieurs, Dany parvient à s'encourager elle-même, directement, ou indirectement, lorsqu'elle met dans la bouche de Maman-Sup les bons mots qui lui sont destinés. Étonnamment, ces stratégies font d'elle une femme très indépendante, car même lorsqu'elle est seule devant ses problèmes, elle retrouve toujours un second souffle et arrive à reprendre le contrôle qu'on lui croyait perdu à jamais.

Dany, en somme, a réussi à vaincre le principal obstacle à sa quête d'agentivité : sa cyclothymie. Cela fait d'elle un personnage plus agent à la fin qu'au début du roman, et c'est donc dire que le fait d'avoir été reléguée au rôle de victime a poussé la jeune femme dans une quête d'agentivité qui s'est soldée par une réussite.

### **L'échec de Mi/Do**

Le résultat de la quête d'agentivité de la protagoniste de *Piège pour Cendrillon* diffère largement. Lorsque Mi/Do se réveille à l'hôpital, elle n'a aucun souvenir de ce qui lui est arrivé. Elle a tout oublié, de l'incendie duquel on l'a tirée *in extremis* et qui a coûté la vie à son amie jusqu'à sa simple identité. Amnésique, elle doit se fier aux renseignements que ceux qui l'ont connue lui fournissent : elle est Michèle Isola, vingt ans, jeune femme riche et célèbre. Lorsque des détails de sa propre histoire lui paraissent incohérents, Mi/Do décide de quitter sa bienfaitrice pour partir à la recherche d'elle-

---

<sup>81</sup> Jacinthe Cardinal, « Suzanne Jacob et la résistance aux fictions dominantes : figures féminines et procédés rhétoriques rebelles », *op. cit.*, p. 31.

même. Cette enquête lui permettra de faire une triste découverte : elle n'est pas Michèle, mais bien Domenica, celle que tous croient morte, et, avec l'aide de Jeanne, elle a planifié l'assassinat de Michèle. Pourtant, cette vérité se révélera fausse, à la fin du roman. En effet, Reppo apprend à Mi/Do que Mi connaissait tout du plan d'assassinat de Do et de Jeanne, plan qu'elle a très certainement repris à son compte. Ultime rebondissement, l'amnésique retrouve finalement la mémoire, ce qui lui confirme qu'elle est bien Mi et que c'est Do qui est morte dans l'incendie.

L'agentivité de Mi/Do s'épanouit principalement lors d'un court épisode : celui où elle quitte sa gouvernante pour aller questionner François et visiter son ancien appartement. L'amnésie de la protagoniste engendre une condition particulière : elle ne peut pas se fier à elle-même, à sa vérité, à ses expériences. Dany, dans *La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil*, peut au moins toujours compter sur elle-même. En effet, même lorsque tous les autres personnages la contredisent, elle peut toujours se rabattre sur ses propres expériences, car elle sait, même au plus fort de ses doutes, ce qu'elle a vécu. Mi/Do ne peut pas faire appel à cette vérité, car toute sa vie passée a sombré dans l'oubli.

Le principal obstacle à sa quête d'agentivité est, par conséquent, le mensonge. En raison de son amnésie, il est en effet très difficile pour Mi/Do de distinguer le faux du vrai. Elle peut alors uniquement faire appel à son esprit d'analyse pour comprendre, d'abord, qui elle est, et ensuite, le rôle qu'elle a joué dans l'assassinat de son amie. La protagoniste comprend tout cela pour la première fois lorsque Jeanne commence à agir de façon étrange envers elle : « Il suffisait d'une Jeanne menteuse pour que je fusse un mensonge. » (PC, 52) C'est alors que Mi/Do entreprend sa quête de vérité et cela exige qu'elle se soustraie à la protection de Jeanne : elle n'a plus confiance en la source d'information qu'elle constitue et tente d'en trouver une deuxième. Son parcours

aboutira, nous l'avons vu, à découvrir le plan meurtrier dont elle était l'auteure et sa réelle identité, celle de Domenica.

Effrayée par ce qu'elle vient d'apprendre, Mi/Do s'abandonne alors au second obstacle à sa quête d'agentivité : Jeanne. Cette femme représente la force, le réconfort, le rempart qui protège contre tout. Mi/Do a besoin de ce rempart pour affronter son passé de meurtrière. Lorsque Jeanne lui demande d'apprendre à être Mi pour flouer les gens de la succession de la Raffermi, Mi/Do s'en remet totalement à elle, devenant la « marionnette<sup>82</sup> » de cette femme aux ambitions incertaines. À la fin du roman, le personnage de Serge Reppo viendra remettre la crédibilité de Jeanne en doute : elle aussi s'est peut-être trompée, car la survivante de l'incendie, selon lui, est Mi. Mi/Do, voyant cela, aurait pu perdre toute confiance en celle qui a pris soin d'elle jusque-là, mais au contraire, elle pose un geste grave. Machinalement, elle va tuer Reppo pour protéger Jeanne, pour ne plus qu'on l'inquiète. Les deux femmes sont finalement arrêtées et même après avoir vu Jeanne perdre toute certitude, Mi/Do continue de s'en remettre à elle et la laisse prendre le contrôle de sa destinée.

À la lumière de tout cela, nous pouvons donc affirmer que la quête d'agentivité de Mi/Do se termine par un échec. L'héroïne a pourtant livré un dur combat contre le mensonge en allant recueillir des renseignements auprès de différentes sources. Puis, devant son horrible découverte, elle a choisi de se réfugier derrière l'amour que lui porte Jeanne. Bref, Mi/Do a vaincu, pendant un court épisode, le mensonge des autres, mais a échoué devant Jeanne qui lui procurait une tendresse dont elle ne pouvait pas se passer.

---

<sup>82</sup> À plusieurs reprises dans le roman, le mot « marionnette » est utilisé, soit pour décrire Mi/Do qui est le jouet du passé et du présent, ou encore pour qualifier Do qui obéit aux ordres meurtriers de Jeanne. (PC, 139 et 152)

### Japrisot, avant-gardiste?

Nous pouvons maintenant revenir sur l'une de nos hypothèses initiales, soit celle selon laquelle les deux œuvres de Japrisot ont participé à créer certaines conditions de possibilités pour la représentation d'un nouveau féminin dans la littérature policière. En effet, l'auteur se fait avant-gardiste en ce qui concerne la condition des femmes représentées dans *La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil* et *Piège pour Cendrillon*. Nous l'avons montré, l'auteur met en scène des protagonistes qui se voient offrir l'espace narratif nécessaire pour devenir sujet de leur propre vie. La quête d'une seule héroïne sera, finalement, satisfaisante, mais elles ont eu toutes les deux la possibilité d'exercer une certaine agentivité.

De plus, contrairement à ce qu'affirmait Danielle Charest, Japrisot ne dépeint pas une société dont les mécanismes patriarcaux ont été exclus. En effet, Charest croit que

seuls quelques auteurs hommes – dont Sébastien Japrisot [...], accordent à leurs personnages féminins le statut d'être humain, mais inscrit dans une société généralement présentée *comme si* l'oppression des femmes par les hommes n'existait pas, n'était en somme qu'une « pure fiction » que la fiction proprement dite se garderait bien d'imaginer, par un souci louable de vraisemblance, afin de ne pas succomber à la tentation d'accrocher les wagons de la fiction à la locomotive d'un imaginaire délirant.<sup>83</sup>

Prenons ainsi l'exemple de la représentation de la folie. En effet, à une époque où même la psychologie encourage les stéréotypes entourant la femme et la folie<sup>84</sup>, Japrisot met en scène un personnage féminin, Dany, qui est aux prises avec des problèmes psychologiques. En cela, elle souffre du regard des autres, mais elle parvient tout de même à aller outre cette instabilité mentale, allant même jusqu'à en tirer profit. L'auteur

<sup>83</sup> Danielle Charest, *op. cit.*, p. 239.

<sup>84</sup> Martine Delvaux, *Femmes psychiatisées, femmes rebelles*, *op. cit.*, p. 13 : « Au cours des années 1966-1968, Phyllis Chesler note que les maladies mentales sont classées selon les sexes, les femmes manifestant surtout des symptômes de psychose, maniaco-dépression, schizophrénie et paranoïa, tandis que chez les hommes il s'agissait avant tout de dépendance d'alcool ou de drogues, et de désordres de personnalité. Les statistiques indiquent que le nombre de femmes internées est une ou deux fois plus grand, qu'il s'agisse d'hôpitaux généraux, privés et d'États, ou de cliniques externes. »

montre bien le stéréotype social entourant les femmes et la folie en représentant des personnages masculins qui incarnent ces idées préconçues, mais il détruit ensuite le stéréotype en permettant à son héroïne de surmonter sa folie et d'en ressortir plus forte, plus agente.

Japrisot se fait aussi avant-gardiste en ce qui a trait à la structure formelle du roman policier. Nous avons déjà donné plusieurs exemples de ses innovations dans le chapitre I, mais notons ici ce qui fait de *Piège pour Cendrillon*, selon certains, « le policier le plus littérairement remarquable qui ait été écrit en français [...] »<sup>85</sup>. Outre les questions de cumul des rôles et de dénouement dialogique, Japrisot fait aussi preuve d'audace en créant une intrigue uniquement articulée autour de personnages féminins. Le triangle Mi-Do-Jeanne se révèle être un univers dans lequel règnent la manipulation et l'amour obsessif. Les unes prennent avantage des autres, toujours en obéissant à un vague désir de vengeance amoureuse. En effet, plus le récit avance et plus l'amour devient le moteur de tous les méfaits. À la fin du roman, pourtant, c'est un amour pur, exempt de toute malveillance, qui incite Jeanne à se dénoncer pour ainsi épargner sa protégée. La représentation de ces sentiments lesbiens évoque donc de profonds sentiments amoureux entre femmes. Cela va à l'encontre de la tradition jusque-là établie, tradition qui voulait que la femme lesbienne soit le personnage machiavélique parmi tous les autres personnages, innocents et hétérosexuels. En somme, la suggestion que l'auteur fait du lesbianisme brise le stéréotype et ouvre ainsi la porte à l'avènement d'un nouveau lesbianisme qui sera, suite au féminisme des années quatre-vingt, présenté de façon positive et réaliste.

Enfin, notons que l'auteur a privilégié une approche contradictoire quant à la trajectoire de ses protagonistes. En effet, il a choisi de représenter des héroïnes qui,

---

<sup>85</sup> Shoshana Felman, *op. cit.*, p. 26.

paradoxalement, ne sont pas héroïques comme le sont souvent les héros policiers. Par exemple, elles diffèrent grandement des « héros éminences grises » du roman à énigme tels que décrits par Anne Lemonde. Ces « purs esprits<sup>86</sup> » n'échouent devant aucune énigme, aussi impénétrable soit-elle. Suivant sensiblement le même modèle, les auteures de romans policiers contemporains ont ensuite donné le rôle d'enquêteur à une femme. Cette fois, pourtant, l'univers représenté ne passe plus sous silence les enjeux féminins :

Si [...] les héros féminins de nombre d'auteurs féminins se voient octroyer une indépendance, une autonomie, une liberté garanties par leur profession [...], elles ne disposent pas de la liberté, de l'indépendance et de l'autonomie que les privés masculins se sont réservés, ne serait-ce que parce que les privés féminins, et par la suite lesbiens, ne censurent pas l'existence des multiples oppressions limitatives de leur propre liberté, attitude qui les rapproche des personnages féminins auprès de qui elles interviennent.<sup>87</sup>

Japrisot a plutôt opté pour une dynamique inverse. En effet, ses héroïnes sont affaiblies par leur rôle de victimes et elles sont seules devant un mystère qui les touche personnellement. Par conséquent, leur quête devient plus intéressante : le lecteur assiste à un combat unique qui se traduit par une démonstration d'agentivité.

Ainsi, Japrisot donne à ses textes une certaine orientation féministe, du fait qu'il représente des personnages féminins qui, malgré leur statut de victime, arrivent à exercer une certaine agentivité et à se découvrir un potentiel jusque-là insoupçonné. Cette orientation « travaille le texte par en dessous », mais elle « n'en demeure pas moins active<sup>88</sup> ». Japrisot, donc, avec *La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil* et *Piège pour Cendrillon*, crée un précédent dans l'histoire du roman policier : il contribue à l'entrée d'une nouvelle représentation du féminin dans cette littérature et nous invite à revisiter la notion de victime.

<sup>86</sup> Anne Lemonde, *op. cit.*, p. 49.

<sup>87</sup> Danielle Charest, *op. cit.*, p. 204-205.

<sup>88</sup> Jacques Dubois, *op. cit.*, p. 204.

**Annexe I : Les péripéties de  
*La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil***

**Chapitre 1 – « La dame »**

- Dany reprend conscience dans la salle de bain d'une station-service : quelqu'un l'a attaquée et lui a écrasé la main gauche.

**Retour en arrière**

- Mise en situation : description physique et psychologique de Dany.

**Vendredi 10 juillet**

- En fin de journée, Michel Caravaille, le patron de Dany, l'amène chez lui, à la Villa Montmorency, pour faire du travail supplémentaire.
- Là-bas, Dany revoit Anita, une amie qui est maintenant la femme de Michel.
- Dany travaille tard, puis se couche.

**Samedi 11 juillet**

- Dany se lève et se remet au travail.
- Michel et sa famille doivent prendre un avion pour la Suisse. Il demande à Dany d'aller avec eux à l'aéroport pour qu'elle ramène la voiture.
- Au lieu de ramener la voiture, Dany décide de la garder pour le week-end et d'aller faire un tour dans le sud de la France.
- À Fontainebleau, elle arrête pour manger dans un restaurant, fait la rencontre d'un couple et achète des vêtements, une valise.
- À Joigny, elle arrête dans un bar-tabacs où un camionneur lui fait de l'œil.
- À Deux-Soirs-lès-Avallon, une femme près d'un café fait signe à Dany et lui dit qu'elle a oublié son manteau dans ce café, le matin même. Dany réplique que c'est une erreur et repart.
- Elle s'arrête à une station-service un peu plus loin, va à la salle de bain. C'est là que quelqu'un qu'elle n'a pas vu lui brise la main gauche.

## Chapitre 2 – « L'auto »

- Manuel, le garagiste, et deux autres clients entendent les cris de Dany.
- Elle affirme qu'on l'a attaquée, mais les trois hommes ne semblent pas la croire : ils n'ont vu personne.
- Lorsque Dany montre sa main blessée, Manuel affirme qu'elle avait déjà cette blessure le matin même, lorsqu'il a réparé les feux de sa voiture.
- Dany dit que c'est impossible, qu'elle était à Paris le matin même.
- Manuel emmène Dany chez un docteur. On lui fait un pansement, puis Manuel la ramène à la station-service.
- Dany reprend la route. Elle est inquiète, elle ne comprend plus rien.
- Un policier à moto l'arrête et l'appelle par son nom.
- Le policier pose des questions à Dany, qu'il aurait arrêtée plus tôt dans la journée. Il lui révèle qu'elle serait descendue à l'hôtel La Renaissance, la nuit précédente. Il la trouve suspecte, mais la laisse partir.
- Dany reprend la route et arrive à Chalon. Elle entre dans un café, demande les indications pour l'hôtel La Renaissance.
- Elle sort, marche un peu, retourne à sa voiture.
- Un garçon l'y attend, Philippe. Il demande à Dany si elle peut l'emmener jusqu'à Cannes. Elle tente de le faire sortir de sa voiture, mais il persiste.
- Ils se rendent tous les deux à l'hôtel La Renaissance.
- Dany questionne l'employé à la réception sur sa supposée nuit dans cet endroit, la veille. Elle demande à voir sa fiche d'inscription, qui s'avère non concluante.
- Elle et Philippe retournent à la voiture et Dany dépose Philippe là où elle l'a pris.
- Il ne veut pas partir, alors ils vont tous les deux à un autre hôtel de Chalon, où ils prennent chacun une chambre.
- Ils mangent ensemble au restaurant de l'hôtel.
- Ils retournent à la chambre de Dany et font l'amour.

### **Dimanche 12 juillet**

- Dany et Philippe reprennent la route.
- Ils arrêtent plus tard dans un restaurant où Philippe passe un coup de fil.
- Ils reprennent la route et s'arrêtent un peu plus loin, en bordure d'une forêt. Ils marchent un peu, ont une dispute et Philippe retourne chercher des cigarettes à la voiture.
- Il court alors vers la voiture, jette la valise de Dany et s'enfuit.
- À Cassis, il s'arrête pour faire une dernière inspection. Lorsqu'il ouvre le coffre, il découvre le cadavre d'un homme.
- Dany, quant à elle, ramasse ses vêtements et laisse une note pour Philippe lui donnant rendez-vous le soir même à Marseille.
- Prise en stop, elle est déposée dans un relais routier.
- De là, elle appelle au restaurant où elle a mangé avec Philippe, demande à qui celui-ci a téléphoné. On ne peut que lui dire qu'il a téléphoné à Cassis.
- Elle se fait déposer à un village plus loin, d'où elle prend un taxi jusqu'à Cassis.
- Au centre-ville, elle voit la voiture.
- Un petit garçon vient lui parler, lui dit qu'il y a un homme qui dort dans sa voiture.

### Chapitre 3 – « Les lunettes »

#### **Analepse et prolepse à la fois**

- Dany perd la carte, elle délire et mêle le passé, le présent et le futur.

#### **Retour au temps de la narration**

- Dany ouvre le coffre de la voiture et voit le corps de l'homme.
- Elle questionne le petit garçon, cherche à savoir s'il a vu Philippe.
- Elle veut aller à la police, mais hésite. Elle reste longtemps assise dans une pizzeria devant le poste de police.
- Philippe lui téléphone à la pizzeria et lui dit d'aller à l'hôtel Bella Vista, où il a réservé une chambre pour elle, et d'attendre qu'il la rappelle là-bas.
- Elle prend la voiture, va à l'hôtel. Il la rappelle, ils se donnent rendez-vous à Marseille.
- Ils se retrouvent et s'expliquent mutuellement leur version de l'affaire : ni l'un ni l'autre ne connaissent l'homme dans le coffre.
- Ils retournent à la voiture, vont dans un endroit plus tranquille.
- Philippe ouvre le coffre, examine le corps, le fusil.
- Il fouille les poches du cadavre, trouve un papier, le lit, reste pétrifié, crie quelque chose d'incompréhensible, frappe Dany et s'enfuit.
- Dany reprend connaissance, trouve le papier : c'est un message téléphoné à en-tête de l'aéroport d'Orly, adressé à Maurice Kaub, signé Dany. Dans ce message, elle lui demande de ne pas partir, lui dit qu'elle est capable de le rejoindre à Villeneuve.
- Elle retourne à l'hôtel Bella Vista puis s'endort.

#### **Lundi 13 juillet**

- Dany se réveille, va chercher de l'argent dans un banque, car Philippe lui a pris tout son argent avant de s'enfuir.
- Elle va dans une agence de voyage, retrace le vol indiqué par le message téléphoné.
- Elle trouve l'adresse de Maurice Kaub à Villeneuve, dans un bureau de poste. Elle prend aussi le numéro du bar-tabacs où elle a rencontré le camionneur.
- Elle retourne à la voiture, des gendarmes l'attendent. Ils lui demandent ses papiers, car elle est stationnée dans un endroit interdit. Le coffre s'est presque ouvert alors que l'un des gendarmes appuie sur la serrure du coffre, mais ils finissent par partir.
- Elle retourne à l'hôtel, appelle son collègue Bernard dans le but d'avoir le numéro de téléphone de l'hôtel où les Caraville descendent habituellement en Suisse et le bar-tabacs de Joigny, dans l'espoir de retrouver le camionneur.
- Elle obtient le bar-tabacs en premier et parle à un ami du camionneur, apprend qu'on le surnomme Sourire-Gibbs. Elle obtient le numéro de son affréteur.
- Elle appelle l'affréteur, celui-ci lui dit d'en appeler un autre, ce qu'elle fait. Elle obtient Sourire-Gibbs au bout du fil. Ils prennent rendez-vous près de Marseille.
- Elle s'apprête à aller le rejoindre quand Bernard rappelle. Il lui dit qu'elle l'a appelé pendant la nuit de vendredi à samedi, en panique. Dans la confusion, elle obtient tout de même le numéro d'Anita en Suisse.
- Elle quitte l'hôtel, rejoint Sourire-Gibbs et lui raconte toute son aventure, croyant que c'est peut-être lui qui s'est arrangé pour lui jouer un tour sur la route.
- Il ne peut pas lui expliquer ce qui lui arrive, mais dit que la seule chose solide, c'est le manteau oublié. Alors, il appelle au bar-tabacs de Joigny pour avoir le numéro du café.

- Sourire-Gibbs questionne la femme du café au téléphone pour connaître le contenu du manteau : facture d'un garage, etc. C'est bien celui de Dany.

#### **Prolepse**

- Dany tourne en rond dans une maison, s'allonge sur un canapé avec un fusil dans les mains. Si quelqu'un entre, elle le tuera et se tuera ensuite.

#### **Retour au temps de la narration**

- Sourire-Gibbs doit repartir, mais il s'est arrangé pour récupérer le manteau plus loin sur la route. Il donne rendez-vous à Dany plus tard en soirée pour le lui remettre.
- Dany se rend au garage indiqué par la facture du manteau, demande une copie. Elle s'informe sur Kaub.
- Elle va dans un bar-tabacs, demande les indications pour aller chez Kaub.
- Dany se rend là-bas, au Domaine Saint-Jean. Une jeune fille est là, près de la maison. Elle lui dit que Kaub n'est pas là et qu'elle a déjà vu Dany arriver chez Kaub. Elle affirme aussi qu'elle a entendu des coups de carabine le vendredi soir.
- Dany remonte l'allée, entre dans la maison. Elle y trouve des photos d'elle, des objets qui lui appartiennent.
- Elle range la voiture à l'arrière de la maison, cache le corps dans la grange et retourne dans la maison.
- Au téléphone, elle parle à Anita, qui est en Suisse. Elle lui explique tout, mais celle-ci dit qu'elles ne se sont pas vues depuis des mois et qu'elle n'habite pas à la Villa Montmorency.
- Dany ne comprend plus rien, en vient à croire qu'elle a peut-être réellement tué Kaub.
- Elle rejoint Sourire-Gibbs qui lui donne son manteau. Elle en examine le contenu et comprend soudainement toute l'histoire.
- Elle raccompagne Sourire-Gibbs à la gare et celui-ci lui laisse un numéro de téléphone où la rejoindre à Paris. Puis, elle arrête au bar-tabacs de Villeneuve, achète une enveloppe et un timbre, écrit quelques mots puis se poste l'enveloppe à elle-même, à Paris.
- Elle retourne au Domaine Saint-Jean, entre, sent la présence de quelqu'un dans l'obscurité.

## Chapitre 4 – « Le fusil »

### Analepse

#### Vendredi 10 juillet

- Michel arrive à la Villa Montmorency, voit le corps de Kaub. Anita lui dit qu'il était son amant, qu'elle a tiré sur lui. Il la frappe, elle pleure. Elle lui raconte sa relation avec Kaub.
- Michel élabore un plan : il veut transporter la mort de Kaub de Paris à Villeneuve, là où Kaub a une seconde résidence. Il veut reculer cette mort de quelques heures et faire passer le meurtre sur le dos de Dany.
- Il retourne à l'agence, entre dans le bureau de Dany, lui demande de venir travailler à la maison.
- Alors qu'elle commence à travailler, il va à l'appartement de Dany et téléphone un message à Kaub, à l'aéroport d'Orly. Il prend des vêtements, des objets à elle.
- Il prend un avion pour Marseille en se faisant passer pour Kaub.
- Arrivé, il se rend au garage où Kaub avait laissé sa voiture, une Thunderbird, et la récupère.
- Il se rend au Domaine Saint-Jean, tire trois coups de carabine. Il enlève les preuves de la présence d'Anita, dépose les vêtements de Dany dans la chambre à coucher.
- Il s'en va à Lyon avec la voiture, où Anita l'attend. Il lui explique quoi faire : elle doit rentrer à Paris avec la Thunderbird et laisser des traces de son passage en se faisant passer pour Dany. Il lui bande la main gauche : pour attirer l'attention des gens sur ce détail et pour lui donner une excuse de ne pas pouvoir écrire (Dany est gauchère).
- De Lyon, Michel prend un avion sous un faux nom, rentre à Paris, à la Villa Montmorency.
- Après s'être assuré que Dany dort, il rentre chez lui et prépare des valises pour lui et sa famille.
- Il reçoit un appel d'Anita : tout va comme prévu.
- Il retourne à la Villa Montmorency et il attend Anita.

#### Samedi 11 juillet

- Anita revient très tôt le matin, puis ils partent tous pour l'aéroport.
- Dany prend la Thunderbird, mais Michel la suit dans l'idée de la tuer lorsqu'elle serait rentrée à la Villa Montmorency. Il la voit prendre plutôt vers le sud, s'arrêter à Fontainebleau dans un restaurant, s'acheter des vêtements, une valise. Michel comprend que Dany est en train de faire le chemin inverse d'Anita, qu'elle est en train de tout gâcher.
- Quand il la voit à la station-service de Deux-Soirs-lès-Avallon, il la rejoint dans la salle de bain pour la tuer. Puis, il comprend que pour que tout ne tombe pas à l'eau, il doit lui briser la main gauche. Maintenant, elle et Anita ne font plus qu'une.
- Michel continue de la suivre, mais il la perd. Il la retrouve alors qu'elle est avec Philippe, à l'hôtel de Chalon.
- Durant la nuit, il rentre à Paris, met le corps de Kaub et l'arme du crime dans sa voiture.

#### Dimanche 12 juillet

- Il retourne à l'hôtel de Chalon, mais Dany et Phillippe sont repartis. Il les retrouve plus loin sur la route et continue à les suivre.

- Lorsque Dany et Philippe se sont arrêtés pour une marche en forêt, il met le corps de Kaub et l'arme du crime dans la Thunderbird. Il se cache et attend de les voir repartir.
- Il voit Philippe s'enfuir avec la voiture et décide de le suivre. Mais, la Thunderbird est plus rapide et Michel le perd rapidement.
- Il retourne à l'endroit où Philippe a laissé Dany, mais elle n'y est plus. Elle a pourtant laissé une note donnant rendez-vous à Philippe plus tard le soir, à Marseille.
- Michel se rend au rendez-vous, suit Dany et Philippe, puis les perd quand ils partent en voiture.
- Il décide d'attendre, croyant que Dany communiquerait avec Anita pour lui demander de l'aide.

#### **Lundi 13 juillet**

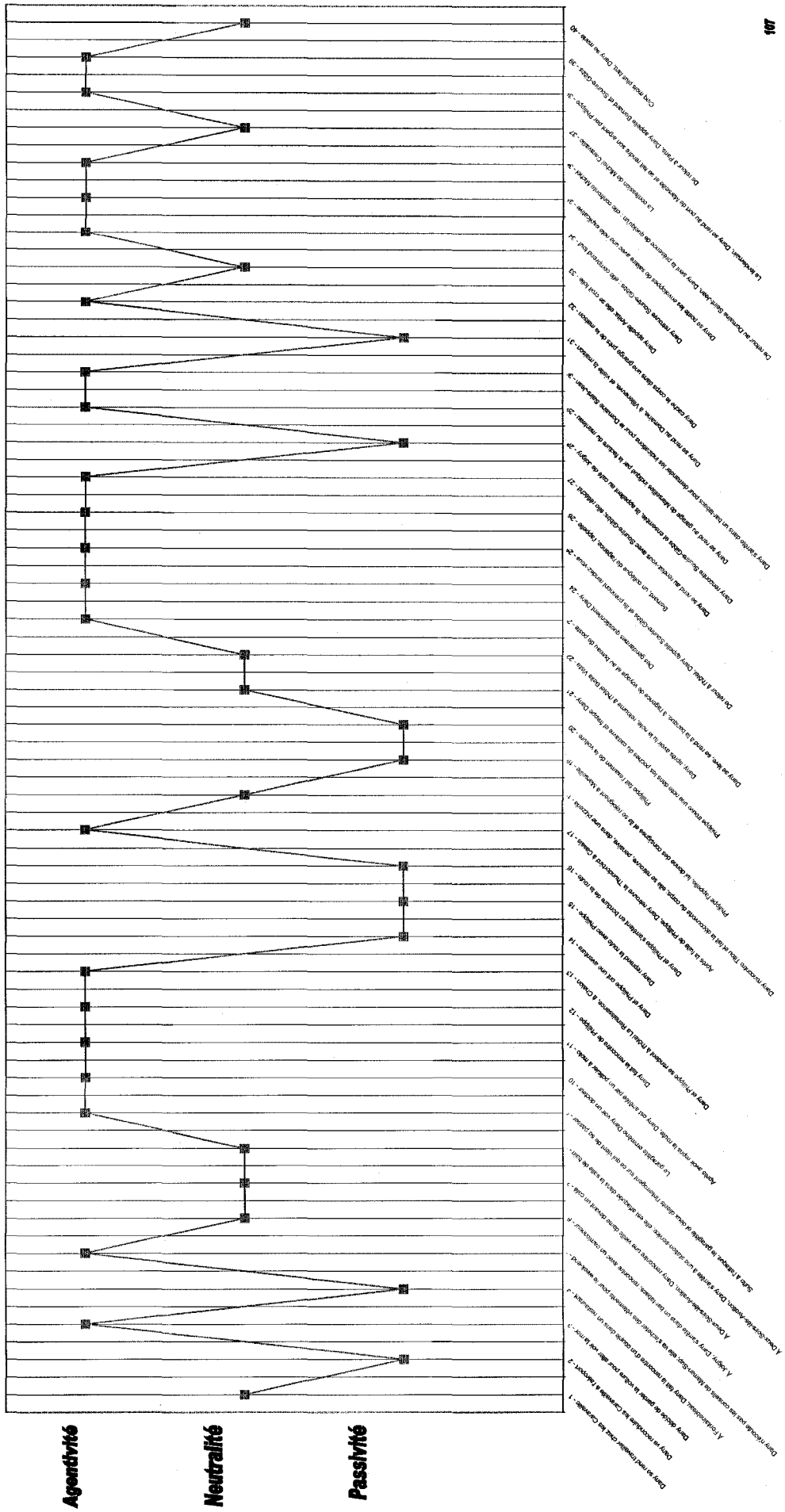
- Anita rappelle Michel pour lui dire qu'en effet, Dany a appelé, qu'elle croit elle-même avoir tué Kaub.
- Michel se rend chez Kaub au Domaine Saint-Jean, croise Dany qui quitte le domaine.
- Il la suit dans une brasserie, où elle récupère son manteau grâce à Sourire-Gibbs. Il l'épie de loin, puis quand il voit qu'elle retourne au domaine, il prend un autre chemin pour y arriver avant elle. Il l'attend dans le noir, un fusil entre les mains.
- Elle entre, allume une lampe. Puis, devant sa présence, elle brise soudainement la lampe, arrache les fusibles. Elle dit à Michel de ne rien faire, qu'elle s'est posté à elle-même les deux enveloppes de salaire avec une explication de tout le complot.
- Il abandonne, lui explique tout ce qui s'est passé, lui demande de ne rien dire de toute cette histoire : il va avouer le meurtre de Kaub.

### Épilogue

#### **Mardi 14 juillet**

- À un hôtel de Marseille, Dany lit un article de journal relatant la confession de Michel aux autorités.
- Elle se rend au port, y attend Philippe et se fait rendre son argent.
- Elle rentre à Paris en avion, appelle Bernard pour lui dire de ne rien raconter de toute cette affaire, puis appelle au numéro que Sourire-Gibbs lui a laissé.
- Cinq mois plus tard, elle se marie à Marseille avec le meilleur ami de Sourire-Gibbs.

## Annexe II : La trajectoire d'agentivité de Dany



### Annexe III : Les péripéties de *Piège pour Cendrillon*

#### Chapitre 1 – « J’aurai assassiné »

##### Narration à la troisième personne, à la manière d’un conte de fées

- Trois fillettes, Mi, Do et La, ont la même marraine, Sandra Raffermi. L’une meurt et les deux autres grandissent ensemble, mais sont séparées alors qu’elles sont encore très jeunes.

#### Chapitre 2 – « J’assassinai »

##### Narration à la première personne

- Mi/Do, une jeune femme ayant survécu à un incendie se réveille à l’hôpital, amnésique. On lui dit qu’elle s’appelle Michèle Isola et que son amie Domenica Loï est morte dans l’accident.
- À la sortie de l’hôpital, Jeanne, sa gouvernante, l’emmène chez elle au Bois-de-Boulogne pour prendre soin d’elle, mais l’empêche de voir qui que ce soit.
- Ayant des doutes sur l’honnêteté de Jeanne, Mi/Do décide de s’enfuir pour découvrir qui elle est et ce qui s’est passé avant l’incendie.

#### Chapitre 3 – « J’aurais assassiné »

##### Narration à la première personne

- Mi/Do fait la rencontre de François, un ancien amant. Il est d’avis que Jeanne avait quelque chose à voir avec l’incendie. Persuadée qu’il ment, Mi/Do le quitte.
- Dans un hôtel de Paris, elle s’inscrit machinalement sous le nom de Domenica Loï.
- Voulant en apprendre davantage, elle se rend à l’appartement qu’elle occupait avec Domenica, grâce aux clés que François lui a remises. Elle fouille dans les affaires de Mi et de Do et découvre la vérité : elle est Do, et non pas Mi.
- Elle appelle Jeanne qui vient la rejoindre et lui confirme qu’elle est Do et qu’ensemble, elles ont planifié le meurtre de Mi.

#### Chapitre 4 – « J’assassinerai »

##### Analepse – Narration à la troisième personne

- Mi et Do se retrouvent et se lient d’amitié à nouveau.
- Do abandonne son travail et emménage chez Mi. Pour prendre à Mi tout ce qu’elle possède et qu’elle ne mérite pas, Do fait le plan de l’éliminer.
- Jeanne, l’ancienne gouvernante de Mi, vient rendre visite aux deux jeunes femmes. Elle et Do décident de s’allier pour tuer Mi.

### Chapitre 5 – « J’ai assassiné »

#### **Retour au temps de la narration – Narration à la première personne**

- Mi/Do et Jeanne emménagent rue de Courcelles.

#### **Analepse – Narration à la troisième personne**

- Jeanne donne des directives à Do pour planifier le meurtre de Mi.
- Après le décès de la Raffermi, Mi et Do emménagent au Cap Cadet.
- Do planifie l’incendie de la villa de Cap Cadet grâce aux instructions de Jeanne.

#### **Retour au temps de la narration – Narration à la première personne**

- Jeanne raconte à Mi/Do la nuit de l’incendie.
- À Paris, Mi/Do apprend à devenir Mi en suivant les instructions de Jeanne. Elle devra bien jouer son rôle de Mi afin de pouvoir toucher l’héritage de la Raffermi.
- Elles partent s’installer à Cap Cadet. Quelques jours plus tard, Jeanne s’en va à Florence pour l’ouverture du testament de la Raffermi.
- Seule, Mi/Do sort faire un tour où un garçon l’attend.

### Chapitre 6 – « J’assassine »

#### **Analepse – Narration à la troisième personne**

- À Cap Cadet, Mi fait la rencontre de Serge Reppo, un employé de la poste qui lui dit avoir des informations pour elle. Il a intercepté des télégrammes et une conversation téléphonique entre Do et Jeanne la concernant.
- Mi demande à Reppo de surveiller la villa pour elle ainsi que les allées et venues de Do et de Jeanne.
- Un soir, Mi paie Reppo et lui demande simplement d’oublier toute cette histoire.

### Chapitre 7 – « J’avais assassiné »

#### **Retour au temps de la narration – Narration à la première personne**

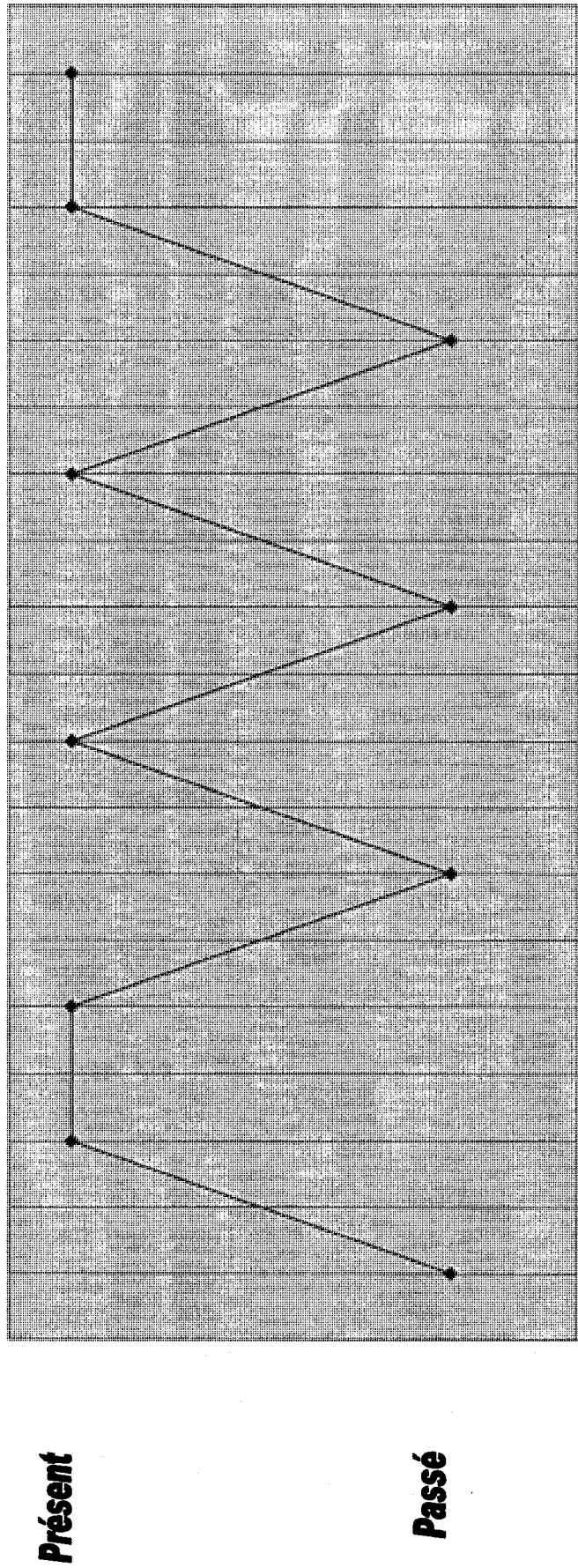
- Reppo demande de l’argent à Mi/Do : il la reconnaît comme étant Mi et sait que si elle a survécu, c’est grâce à lui.
- Il s’en va pour la laisser réfléchir.
- Le lendemain, Gabriel, l’ancien amant de Do, arrive à la villa dans l’intention de prouver que Mi/Do a tué Do pour toucher l’héritage de la Raffermi. En effet, Gabriel apprend à Mi/Do que c’est Do l’héritière, et non pas Mi.
- Mi/Do tente d’appeler Jeanne à Florence, mais elle ne la rejoint pas.
- Elle prend la voiture et se rend à la poste dans l’espoir d’y trouver Reppo.
- Il n’y est pas, alors elle retourne à la villa.
- Elle voit les voitures de police et celle de Jeanne. Elle retourne en ville et trouve finalement Reppo à la terrasse d’un café. Elle lui tire dessus à plusieurs reprises et il meurt.
- Mi/Do rentre à la villa et est arrêtée pour le meurtre de Domenica.
- Détenu(e) dans une infirmerie, Mi/Do se questionne sur son identité.
- Quand Jeanne apprend le meurtre de Reppo, elle se dénonce aux autorités.

**Épilogue – Sans titre**

**Narration à la troisième personne, à la manière d'un article de journal ou d'un compte rendu juridique**

- Mi/Do retrouve soudainement la mémoire : elle est Mi.
- Au procès de Mi/Do et de Jeanne, la jeune femme laisse parler sa gouvernante.
- Mi/Do est condamnée à dix ans de réclusion criminelle et Jeanne, à trente ans.

**Annexe IV : Alternance entre le passé et le présent selon les chapitres  
dans Piège pour Cendrillon**



**Présent**

**Passé**

- Chapitre 1 – « J'aurai assassiné »
- Chapitre 2 – « J'assassinai »
- Chapitre 3 – « J'aurais assassiné »
- Chapitre 4 – « J'assassinai »
- Chapitre 5 – « J'ai assassiné » – Première partie
- Chapitre 5 – « J'ai assassiné » – Deuxième partie
- Chapitre 5 – « J'ai assassiné » – Troisième partie
- Chapitre 6 – « J'assassinai »
- Chapitre 7 – « J'aurais assassiné »
- Epilogue – Sans titre

## Bibliographie

### Corpus

JAPRISOT, Sébastien, *La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil*, Paris, Denoël, coll. « Folio policier », n° 43, 1966, 311 p.

JAPRISOT, Sébastien, *Piège pour Cendrillon*, Paris, Denoël, coll. « Folio policier », n° 73, 1962, 219 p.

### Théorie du roman policier

BOURDIER, Jean, *Histoire du roman policier*, Paris, Éditions de Fallois, 1996, 350 p.

CHAREST, Danielle, *Crimes suspects. Femmes et hommes dans le roman policier*, Paris, Éditions Pepper, coll. « Sexualité et Société », 2006, 339 p.

DEROUARD, Jacques, *Dictionnaire Arsène Lupin. Bibliothèque lupinienne I*, Amiens, Encrage Édition, coll. « Travaux », 2001, 286 p.

DUBOIS, Jacques, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1992, 235 p.

DULOUT, Stéphanie, *Le roman policier*, Toulouse, Éditions Milan, 1997, 63 p.

EISENZWEIG, Uri, *Le récit impossible. Forme et sens du roman policier*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1986, 357 p.

KLEIN, Kathleen Gregory, *Women Times Three : Writers, Detectives, Readers*, Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press, 1995, 166 p.

LEBRUN, Michel et J.P. SCHWEIGHAEUSER, *Le guide du polar. Histoire du roman policier français*, Paris, Syros, coll. « Les guides culturels Syros », 1987, 238 p.

LEMONDE, Anne, *Les femmes et le roman policier. Anatomie d'un paradoxe*, Montréal, Québec/Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 1984, 261 p.

PÉRISSET, Maurice, *Panorama du polar français contemporain*, Paris, L'Instant, 1986, 413 p.

REDDY, Maureen T., *Sisters in Crime. Feminism and the Crime Novel*, New York, Continuum, 1988, 172 p.

VANONCINI, André, *Le roman policier*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je? », n° 1623, 2002, 127 p.

VERDAGUER, Pierre, *La séduction policière. Signes de croissance d'un genre réputé mineur : Pierre Magnan, Daniel Pennac et quelques autres*, Birmingham, Summa Publications, Inc., 1999, 315 p.

### **Théorie féministe**

CARDINAL, Jacinthe, « Suzanne Jacob et la résistance aux fictions dominantes : figures féminines et procédés rhétoriques rebelles », Thèse de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2000, 102 f.

DELVAUX, Martine, *Femmes psychiatisées, femmes rebelles*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, coll. « Les empêcheurs de penser en rond », 1998, 281 p.

DRUXES, Helga, *Resisting Bodies : the Negotiation of Female Agency in Twentieth-Century Women's Fiction*, Detroit, Wayne State University Press, 1996, 230 p.

GARDINER, Judith Kegan, *Provoking Agents : Gender and Agency in Theory and Practice*, Urbana, University of Illinois Press, 1995, 342 p.

HAVERCROFT, Barbara, « Pour une rhétorique de l'agentivité : anorexie et autofiction dans *Petite* de Geneviève Brisac », dans *La rhétorique au féminin*, Annette Hayward (dir.), Québec, Éditions Nota bene, 2006, p. 401-420.

HAVERCROFT, Barbara, « Quand écrire, c'est agir : stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret », dans *Dalhousie French Studies*, n° 47, 1999, p. 93-113.

JOUBERT, Lucie, *Le carquois de velours. L'ironie au féminin dans la littérature québécoise (1960-1980)*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1998, 221 p.

MONTREYNAUD, Florence, *L'aventure des femmes. XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Nathan, 2006, 249 p.

VERDUYN, Christl, « Migrations et folie », dans *Trajectoires au féminin dans la littérature québécoise (1960-1990)*, Lucie Joubert (dir.), Québec, Éditions Nota bene, coll. « Littérature(s) », 2000, p. 119 à 129.

### **Articles sur Japrisot**

BEST, Victoria, « Life Beyond Death : Reading for the Demonic in the Texts of Modiano and Japrisot », *French Studies*, vol. LX, n° 2, p. 218-231.

FELMAN, Shoshana, « De Sophocle à Japrisot (via Freud), ou pourquoi le policier? », *Littérature*, n° 49, p. 23-42.

KUNDU, Marina, « Sébastien Japrisot », *Yale French Studies*, n° 75, 1988, p. 133-136.

MYERS, Susan Jordan, « Sébastien Japrisot : It's a Crazy Game. The Search for Truth », *French Prose in 2000*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2002, p. 201-207.

ROYER, Jean, « Sébastien Japrisot », *Écrivains contemporains : Entretiens*, Montréal, L'Hexagone, 1982, p. 101-106.

S.A., « Sébastien Japrisot. De l'autre côté de l'écran », 813. *Les amis de la littérature policière*, n<sup>os</sup> 85-86, octobre 2003, 94 p.

### **Autres**

POE, Edgar Allan, *Histoires extraordinaires*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », n<sup>o</sup> 4081, 2004, 417 p.

POE, Edgar Allan, *Histoires grotesques et sérieuses*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », n<sup>o</sup> 1040, 1978, 339 p.