

L'impossible résolution de l'énigme de l'identité dans *Piège pour Cendrillon* de Sébastien Japrisot

María Teresa Pisa Cañete

Universidad de Castilla-La Mancha

MariaTeresa.Pisa@uclm.es

Resumen

En este artículo hemos utilizado los planteamientos teóricos de la semiótica narrativa aplicados por Dubois al análisis de la novela policíaca. A partir de su cuadro de personajes, hemos estudiado las diferentes interpretaciones de los hechos en esta novela. Un análisis de la estructuración narrativa y la organización de la temporalidad contribuyen a comprender la construcción del enigma del crimen. El enigma de la identidad de la protagonista está relacionado con la figura del doble, que se manifiesta como un caso de duplicidad. Ella busca infatigable su identidad, al igual que Edipo. Sin embargo, no conseguirá descubrirla. El autor de esta novela se sirve de los personajes femeninos, estereotipados, para presentar un retrato de la condición humana y tal vez cuestionar a los lectores sobre el destino colectivo.

Palabras clave: novela de enigma; semiótica narrativa; identidad; figura del doble; mito de Edipo.

Abstract

In this paper we have followed the narrative-semiotics approaches applied, by Dubois, to the mystery novel. His four-role system of characters has been used to reveal the different interpretations of the events in this novel. An analysis of the narrative structure, as well as the time organization, contributes to reveal the planning of the enigma of murder. The enigma of the protagonist's identity is related to the mythical figure of the double, which in this novel is presented as a situation of duplicity. The protagonist searches tirelessly for her identity, as Oedipus did. However, she won't discover it. The author of this novel uses the female characters, which are stereotypes, to create a portrait of the human being and maybe to ask the readers about the fate of humankind.

Key words: mystery novel; narrative semiotics; identity; the double; Oedipus myth.

0. Introduction

Le roman policier se construit autour d'une enquête qui doit aboutir à la résolution d'une énigme. Dans cette résolution les questions sur l'identité jouent un rôle fondamental. En effet, l'essence d'un roman à énigme traditionnel est la quête policière d'un crime, dont le coupable sera identifié à la fin de l'histoire. Cependant, les romans de Japrisot¹ se caractérisent par une transgression des codes du genre. Dans *Piège pour Cendrillon* l'écrivain transgresse les éléments génériques conventionnels et introduit d'autres pour construire une histoire et des personnages qui apportent du suspense au roman et contribuent à qu'un lecteur fanatique de la résolution policière des énigmes se pose des interrogations angoissantes pour satisfaire ses attentes.

Cet article examine, tout d'abord, les transgressions mises en place par Japrisot. Pour cela faire, il faudra présenter d'abord les éléments conventionnels du genre policier, ayant recours, notamment, aux théories de Reuter (2007) et de Dubois (2005). Cet auteur-ci établit la structure sémantique du roman policier à énigme autour de quatre rôles fondamentaux: la victime, l'enquêteur, le suspect et le coupable. Dans *Piège pour Cendrillon* on va trouver précisément une concentration de ces quatre fonctions clés sur un même personnage: la narratrice. Celle-ci incarne d'abord le rôle de la victime, mais elle est obligée de jouer le rôle d'enquêteur pour résoudre l'énigme de son identité; et à partir d'ici elle-même devient le suspect. Le résultat sera une grande confusion sur son identité. En plus il y aura des similitudes et des rapports ambigus entre le personnage de Mi (la narratrice) et le personnage de Do (la rivale). Cela provoque une situation de duplicité permanente, puisque l'identité de Mi pourrait être une apparence et, en réalité, elle pourrait être Do, c'est-à-dire elle serait un *faux double* d'une autre femme. Et de la même façon que dans le mythe d'Œdipe (qui représente la quête sur soi-même et la fatalité du destin), les recherches de notre héroïne aboutiront à la découverte d'un destin tragique: elle a probablement participé au crime dont elle a été la victime, mais elle doit arriver à démêler tous les fils. Japrisot parvient ainsi à reconstruire l'essence du mythe œdipien en retrouvant une dimension sociale à partir de l'expérience individuelle des personnages. Mais comme l'amnésie de la narratrice à conséquence de l'accident (ou le crime) condi-

¹ Sébastien Japrisot est le pseudonyme de l'écrivain et scénariste français Jean-Baptiste Rossi (1931-2003). Il est connu surtout comme auteur de romans policiers qui présentent une intrigue originale et complexe. *Piège pour Cendrillon* (1962) a obtenu le Grand prix de la Littérature policière en 1963. Il a été adapté au cinéma en 1965 par André Cayette. Japrisot a écrit d'autres romans policiers très appréciés par la critique et le public: *Compartment tueurs* (Denoël, 1962) [adapté au cinéma par Costa-Gavras en 1965], *La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil* (Denoël, 1966) [adapté au cinéma par Anatole Litvak en 1970] et *L'Été meurtrier* (Denoël, 1977) [adapté au cinéma par Jean Becker en 1983]. Il a aussi écrit les romans *La passion des femmes* (Denoël, 1986) et *Un long dimanche de fiançailles* (Denoël, 1991) [adapté au cinéma par Jean-Pierre Jeunet en 2004].

tionne toute l'enquête, l'auteur a élaboré une structure narrative très particulière qui contribue à maintenir le suspense tout au long du roman.

Avant de développer ces contenus, il est convenable de présenter les éléments principaux de l'histoire. Une jeune femme se réveille un matin dans un hôpital. Elle a été victime d'un incendie, et accuse de sérieuses brûlures au visage et aux mains. Elle a aussi perdu la mémoire. On l'a identifiée comme Michèle Isola (Micky ou Mi). Une autre jeune femme, son amie Domenica Loï (Do), est morte. La personne qui est prête à s'occuper de Mi est Jeanne Murneau, son ancienne nourrice. La narratrice-Mi est obligée de croire ce que lui dit Jeanne, mais elle a besoin de mener sa propre quête, qui devient une angoissante réflexion sur l'énigme de son identité. Une action inconsciente révèle qu'il est possible que la narratrice-survivante soit Do. Au fur et à mesure que la narratrice poursuit son questionnement, elle découvre que l'incendie n'a pas été un accident, mais un meurtre avec préméditation: Jeanne et Do voulaient tuer Mi et la supplanter plus tard. Le discours de Jeanne et des autres personnages ajoutent des indices dont la plupart sont contradictoires. À la fin il y aura deux interprétations des événements passés et la narratrice ne parviendra pas à repérer son identité réelle: est-elle Mi ou Do?

1. La transgression du roman à énigme

Le roman policier à énigme de Japrisot se caractérise, notamment, par sa transgression des éléments définitionnels du genre. Et pour pouvoir identifier ces transgressions il nous faut, tout d'abord, définir le genre. Yves Reuter (2007: 9) considère que le roman policier se caractérise par «sa focalisation sur un délit grave, juridiquement répréhensible (ou qui devrait l'être)». Et selon l'élément qui occupe la place centrale du récit du crime, trois types ou sous-genres peuvent être distingués: «qui a commis ce délit et comment (roman à énigme), d'y mettre fin et/ou de triompher de celui qui le commet (roman noir), de l'éviter (roman à suspense)». Le genre policier présente aussi certains éléments structurels typiques, comme une structure duelle et régressive, un enquêteur extérieur à l'affaire, et le soupçon universel (Reuter, 2007: 10).

En plus, selon Reuter, le roman à énigme représente le point de référence symbolique du genre policier. C'est le mieux fixé de tous les romans policiers, tant par la production romanesque que par les essais critiques et les systèmes de règles, mais cela a permis aussi des multiples variations: «Le roman à énigme serait ainsi un représentant moderne de la tradition rhétorico-technique des jeux littéraires, fondée sur une codification stricte délimitant un ensemble de variantes techniques» (Reuter, 2007: 52).

Piège pour Cendrillon présente, à son tour, tous les éléments constitutifs du roman à énigme stipulés par les règles du genre. On y trouve les rôles canoniques: un crime, la victime, le suspect et l'enquêteur. Également, l'élément déclencheur de

l'enquête (le meurtre) n'est pas présent directement, mais il est situé dans le passé à reconstituer. D'ailleurs, l'action se base sur l'enquête intellectuelle des indices (à travers l'observation et les interrogatoires). Ainsi donc, la violence du crime n'est pas représentée, mais l'essentiel du texte réside dans les discours, où se situent les indices, ainsi que les pistes fausses.

Comme nous l'avons déjà dit, Japrisot se situe parmi les auteurs transgresseurs du genre. Selon Jacques Dubois (1992: 189): «tout le propos de Sébastien Japrisot semble être de “dérégler de façon réglée” le genre policier». Si l'élucidation du mystère initial jusqu'à sa résolution est la formule qui permet une première délimitation du roman à énigme, cela n'est pas la fin de l'histoire créée par Japrisot. À la fin l'ordre n'est pas rétabli et ni l'enquêteur ni le lecteur n'arrivent à identifier le coupable. Les causes et les circonstances du crime ne sont pas totalement éclaircies et on n'en connaît que d'hypothèses. Une clôture telle ne respecte pas la quinzième des vingt règles écrites par Van Dine (1928), dont le code normatif du genre est considéré comme une référence. De même, le fait que l'enquêteur pourrait être le coupable implique une violation de la quatrième règle, la caractérisation de l'enquêteur, ni détective ni policier, va contre la sixième règle, et la possibilité d'avoir deux coupables est une transgression de la douzième règle.

L'impossible résolution de l'énigme présentée par ce roman contredit la définition que Marc Lits (1989: 86) donne du genre²:

On pourrait ramener le récit d'énigme criminelle à deux notions de base: «voir» et «dire». Quelqu'un, le criminel, a tué sans être vu et ne veut pas le dire; quelqu'un d'autre, le détective, n'a pas vu mais va reconstituer par sa parole, ce qu'il n'a pas pu voir. Lorsque le «dire» va coïncider avec le «voir», l'énigme sera résolue.

Effectivement, à partir de cette définition, Janie Tremblay (2006: 50) se demandera:

Que se passet-il lorsque la personne qui a *vu* est celle qui est supposée *dire*, mais qu'elle ne *peut* pas dire parce qu'elle est amnésique? Que se passe-t-il lorsque cette même personne est également la victime et l'assassin? Le «dire» et le «voir» ne coïncident-ils jamais dans *Piège pour Cendrillon*?

Comme nous l'avons signalé ci-dessus, selon Reuter (2007: 52), il existe un consensus en ce qui concerne la définition du roman à énigme par sa structure duelle et régressive et la nature de l'enquête menée:

² Lits, Marc (1989): *Pour lire le roman policier*. Paris, De Boeck-Wesmael-Duculot. Œuvre citée par Yves Reuter (2007: 43).

La structure du roman à énigme suppose en effet deux histoires. La première est celle du crime et de ce qui y a mené; elle est terminée avant que ne commence la seconde et elle est en général absente du récit. Il faut conséquemment passer par la seconde histoire, celle de l'enquête, pour la reconstituer. Dans la forme «pure», il y a rupture entre ces deux histoires, l'avancée dans le temps de l'enquête correspondant à une remontée dans le temps de la première histoire. C'est en ce sens que l'on a pu parler de structure régressive.

André Vanoncini (2002: 14), qui appelle le roman à énigme «roman-problème», est du même avis que Reuter quand il dit:

Les faits et événements que [l'enquête] rapporte, analyse et rétablit se situent souvent, en revanche, dans un passé antérieur à la phase de l'investigation. Mieux l'enquêteur parvient à dégager une série de causes et d'effets sous le mystère initial, plus il pénètre dans des couches temporelles éloignées du présent de la détection.

Cependant, Japrisot transgresse cette structure archétypique quand il présente les deux histoires conjointement: l'histoire du meurtre a eu lieu avant l'histoire de l'enquête, mais la protagoniste, dans son rôle d'enquêteur, découvre le crime au même temps qu'elle mène l'enquête. Pour cela faire, l'écrivain a recours à l'amnésie de la protagoniste, circonstance qui empêche d'établir un lien clair entre le récit du crime et le récit de l'enquête.

Vanoncini distingue aussi les trois-genres du roman policier mais, contrairement à Reuter, il considère que l'ouvrage de Japrisot correspond au roman à suspense, qui ajoute à l'énigme un travail sur la peur et la psychologie. Dans ce sens, les innovations structurelles introduites par Japrisot dans *Piège pour Cendrillon*, de même que les thèmes qui conforment l'univers des personnages, ont comme résultat une focalisation centrée davantage sur la figure de la victime. Dans ce roman il faut interpréter ce rôle dans un sens plus large que celui de la victime du meurtre, parce que la protagoniste *pourrait* être le suspect du meurtre, mais elle *est* la victime de la situation, qui rend impossible la résolution de l'énigme de sa propre identité. Sa quête repose sur le discours des autres personnages, dont les versions peuvent être contradictoires. En conséquence, la quête devient un questionnement intérieur angoissant pour éclaircir la vérité.

Cette situation correspond à la principale caractéristique du roman à suspense selon Vanoncini (2002: 92-93): «proposer une analyse psychologique ou une étude comportementale d'un personnage complexe»³. Le roman à suspense conforme aux

³ Deux auteurs qui se sont intéressés à la psychologie de la victime sont Pierre Boileau et Thomas Narcejac, dont l'ouvrage a beaucoup marqué la production de Japrisot. Ces deux écrivains ont été également des

règles génériques approfondit une problématique psychologique propre à la victime (ou au meurtrier), mais «en supprimant ou en altérant radicalement le rôle de l'enquêteur» (2002: 19), ce qui n'est pas le cas de *Piège pour Cendrillon*, où l'enquête est toujours l'élément formel fondamental. Vanoncini (2002: 19) reconnaît aussi que les formes «idéal-typiques [du genre] n'ont cessé d'évoluer et de s'imbriquer les unes dans les autres».

On peut donc établir que *Piège pour Cendrillon* se présente comme un roman policier basé sur le thème de la quête de l'identité de la protagoniste. Celle-ci entreprend une enquête sur l'énigme de sa propre existence dans le passé et dans le présent. La quête de l'identité rejoint ici également le thème du «double», dont nous parlerons dans une partie postérieure de cet article.

2. Les rôles spécifiques des personnages du roman policier: la victime, l'enquêteur, le suspect et le coupable

La structure sémantique du récit policier classique était, selon Dubois (2005: 88), triangulaire, plaçant «à l'initiale une victime, à la finale un coupable» et, entre ces deux rôles, l'enquêteur ou le détective. Les rapports entre ces trois personnages (ou fonctions textuelles) s'inscrivent sur deux axes narratifs et sémantiques: celui de la *lutte* et celui de la *quête*, se définissant, en plus, mutuellement, parce que chacun instaure l'autre dans son rôle. L'axe de la lutte s'articule sur le rapport entre le coupable et la victime (au travers du crime) et celui de la quête sur le rapport entre le détective et le coupable (au travers de l'enquête). Dans ce schéma triangulaire le coupable, appartenant aux deux relations, occupe la place la plus centrale du récit.

Cependant, d'après cet auteur, le coupable ne serait pas l'objet d'exercice de l'enquête, mais le suspect:

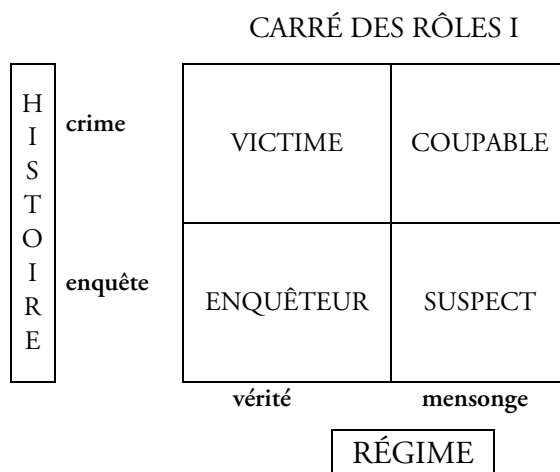
C'est bien lui que l'on cherche à identifier mais ce n'est pas immédiatement sur lui qu'opère la détection, fonctionnellement parlant. En fait, le support pratique de l'énigme, l'objet bon à lire et à déchiffrer pour l'investigateur [...] se nome le suspect (Dubois, 2005: 89).

Ce rôle n'aurait pas bénéficié de la reconnaissance accordée aux autres à cause de son statut intrinsèquement mouvant, étant les caractéristiques qui permettent de l'*identifier* l'ambiguïté, l'ambivalence, l'équivoque et l'incertitude. Rôle futile, puisque le suspect deviendra le coupable une fois que le détective arrivera à élucider la vérité, à distinguer le vrai du faux, le suspect innocent du coupable (Dubois, 2005: 90).

innovateurs du genre et ils ont introduit un «synchrétisme» des fonctions dans l'histoire (Vanoncini 2002: 96).

En conséquence, la structure herméneutique du récit passera d'un triangle à un carré, qui repose sur une double opposition (Dubois, 2005: 92):

- d'un côté, on distingue *l'histoire du crime* (opposant victime et coupable) et *l'histoire de l'enquête* (opposant l'enquêteur et le suspect)
- d'un autre côté, le *régime de la vérité* (où se situent la victime et l'enquêteur) et le *régime du mensonge* (où se situent le suspect et le coupable)



Ce schéma permet une lecture circulaire: «le coupable instaure la victime; la victime mandate l'enquêteur; le détective investigate sur le suspect; le suspect révèle le coupable» (Dubois, 2005: 92). Ce qui résulte de cette lecture, c'est que l'enquêteur occupe la position la plus définissable, tandis que la victime, étant donné que l'histoire du crime est en général absente du récit (selon la structure duelle et régressive canonique) est «hors-jeu», de même que le coupable reste caché derrière le masque de l'un des suspects.

En effet, Dubois ajoute que «la mobilité du suspect indique que, si la structure carrée est une structure stable, elle n'est pas pour autant une structure figée». Ainsi, chaque récit opte pour une hiérarchie des positions selon le point de vue narratif adopté par l'auteur.

En plus, dans les récits policiers, chaque rôle peut se manifester en plusieurs personnages, de façon que, par exemple, le détective s'entoure de collaborateurs ou des experts, le coupable a souvent ses complices, tandis que la victime peut avoir un mandataire qui la représente et réclame l'enquête. Finalement, puisque chaque personnage est potentiellement soupçonnable (dû aux régimes de la vérité et du mensonge) chacun est «plus ou moins témoin du drame» (Dubois, 2005: 93). Pour cette raison, le système de personnages, conçu comme une structure de relations, donne lieu à un «jeu des quatre coins et des huit positions» (Dubois, 2005: 94).

Ainsi, une autre recherche sur des questions ontologiques se déroule parallèlement à la quête du coupable. Les suspects et, finalement, le coupable reproduisent la

figure archétype du Mal, qui se transforme en Faute avec la mise en place de la Justice, tandis que l'enquêteur, en tant que le seul capable de discerner le vrai du faux, incarne le Bien. D'ailleurs, puisque dans le roman policier moderne il ne s'agit plus de vaincre ni de châtier mais de désigner, c'est la catégorie de l'Identité celle qui déterminera la réussite de la quête ou la résolution de l'énigme (Dubois, 2005: 98-99).

Celui-ci est le cas du roman qui nous occupe. Japrisot, comme d'autres auteurs, a voulu exploiter et explorer les possibilités de la structure des rôles. Il est allé plus loin, et ses romans se caractérisent par un cumul vertigineux des rôles, où l'incertitude de l'identité est l'élément primordial. En effet, *Piège pour Cendrillon* présente une fusion actantielle, dans le personnage de l'héroïne, des quatre rôles fondateurs de la structure du roman policier.

2.1. Une fusion de rôles dans *Piège pour Cendrillon*

En ce qui concerne l'énigme de l'identité de la narratrice, ce sont les indices qu'elle dévoile ce qui fait changer sa possible identité, de façon qu'elle occupe successivement les quatre fonctions actantielles du carré herméneutique du roman policier selon Dubois: victime, enquêteur, suspect et coupable. Nous croyons que, dans ce roman, Japrisot développe la fonction du suspect par la voie d'un jeu d'indices. Les indices, au lieu de clarifier l'énigme de l'identité de la protagoniste, mènent à la confusion. D'ailleurs, l'échec à révéler l'identité de la survivante repose sur l'existence de deux suspects: Mi et Do.

Au début du roman la narratrice, convalescente à l'hôpital, est la victime. L'ignorance de ce qui lui est arrivé fait qu'elle devienne l'enquêteur. Sa quête est favorable, puisqu'elle parvient à cueillir des indices⁴. Pourtant, ces informations lui posent des questions qu'elle n'avait pas prévues. Sa signature comme Do dans un registre d'hôtel fait qu'elle devienne suspecte de complice (de Jeanne) du plan pour assassiner Mi, la supplanter et soustraire l'héritage de la marraine. Plus tard, d'après le témoignage de Serge Reppo, c'est Mi qui aurait découvert le plan de Jeanne et Do et, en conséquence, elle aurait pu se sauver, mais en devenant complice de l'assassinat de Do⁵. L'évidence de la jeune fille morte fait que la survivante devienne, effectivement,

⁴ Pour mieux comprendre la structure du roman Dubois propose de passer du système quaternaire de rôles à l'articulation intime de l'énigme et de l'enquête, laquelle repose sur la distinction entre histoire comme contenu et récit comme expression. Selon cette distinction, dans *Piège pour Cendrillon*, l'articulation de l'enquête est un succès, puisque les coupables sont mis en prison –Jeanne et la narratrice-investigatrice–, tandis que l'articulation de l'énigme est un échec –l'identité de la narratrice et de la victime–. Un autre roman de Japrisot, *L'Été meurtrier* (1977), présente le cas exactement contraire: c'est qui échoue c'est l'enquête, tandis que le récit est un succès. Tandis que l'héroïne Éliane n'est pas capable d'identifier les vrais coupables, le lecteur y parvient et l'énigme est résolue (Dubois, 2005: 191).

⁵ En plus, la narratrice est, sans doute, coupable du meurtre de Serge Reppo, sur qui elle tire à la terrasse d'un café, sous le regard de la «fille aux cheveux roux» qui était avec lui (Japrisot, 1999: 241).

coupable. Néanmoins, lors du jugement, Jeanne continue à affirmer que la survivante est Mi.

Mais avec les nouvelles informations recueillies, l'identité de la survivante et, en conséquence, de la victime, change. L'impossibilité de confirmer une version comme la réelle donne lieu à une situation de duplicité: la narratrice pourrait être soit Mi soit Do⁶.

- a) De victime à enquêteur et d'enquêteur à suspect –la survivante étant Mi et la victime, Do–
- b) De suspect à coupable –la survivante étant Do et la victime, Mi–
- c) De suspect à coupable –la survivante étant Mi⁷ et la victime, Do–

Dans les trois cas l'énigme du meurtre est présente et les titres des chapitres en rappellent le lecteur. Ces titres (le verbe *assassiner* à la première personne du singulier de plusieurs temps verbaux) renforcent le rôle actantiel du «je» dans le crime. En plus, les sens de ces temps verbaux ne devient complet qu'à la fin de chaque chapitre, une fois que la narratrice découvrira de nouveaux indices.

Ci-dessous nous présenterons les principaux éléments de chaque partie du roman. Après, nous parlerons d'un indice qui pourrait confirmer la culpabilité de l'une des deux suspects.

A: victime, enquêteur et suspect

À l'hôpital on communique à la narratrice son identité, qu'elle se limite à répéter puisqu'elle ne s'en souvient pas.

– Michèle Isola. On m'appelle Mi, ou Micky. J'ai vingt ans. J'en aurai vingt et un en novembre. Je suis née à Nice. Mon père habite toujours Nice.

– Doucement, momie. Vous avalez la moitié des mots et vous vous fatiguez.

– Je me rappelle tout ce que vous avez dit. [...] (Japrisot, 1999: 31)⁸.

⁶ Ce roman ne peut pas être considéré comme un récit dédoublé, où l'auteur utilise des stratégies narratives spécifiques, dont le résultat est un dédoublement de l'univers significatif du récit. Le lecteur, à son tour, pour saisir le sens double et ambivalent de l'histoire, devra faire une relecture régressive ou une réinterprétation nouvelle des actions (Herrero, 2007). Dans *Piège pour Cendrillon*, à la fin du roman, le lecteur ne trouve pas d'éléments ou de renseignements nouveaux qui rendent possible une autre interprétation de celle que le lecteur connaît, c'est-à-dire, l'impossible clarification de l'énigme de l'identité de la narratrice. Le lecteur connaît deux possibles résolutions, mais rien n'indique l'identité réelle.

⁷ Nous croyons que la Mi du début du récit et la Mi de la partie finale, bien qu'elles aient le même nom, sont des personnages différents, parce que ce qu'elles connaissent sur le passé et sur elles-mêmes est différent.

Cette première identité est confirmée par Jeanne Murneau, la personne qui connaît Mi le mieux parce qu'elle a été sa nourrice. Plus tard, quand Jeanne amènera Mi à une grande maison à Paris, Jeanne lui racontera plusieurs éléments de sa vie, par exemple sur sa mère, son père et sa tante-marraine (*PC*: 57) et aussi sur sa vie à Paris avant l'accident et son comportement. Ce récit sert à reconstruire sa biographie.

Le premier chapitre s'intitule «J'assassinai»⁹. Le temps verbal de chaque titre acquiert son sens complet à la fin de du chapitre. Le passé simple marque un fait accompli à un moment donné du passé et ce fait est envisagé comme lointain, sans contact avec le présent. Dans ce chapitre la narratrice connaît les conséquences fatales de l'incendie mais, dans sa situation présente, elle n'a pas encore conscience de sa participation aux faits.

Le titre du chapitre suivant est «J'aurais assassiné». La narratrice-Mi a besoin de chercher elle-même de l'information sur son passé. Elle réussit à échapper à la surveillance de Jeanne, de même qu'à son discours, et commence sa quête, qui sera une sorte d'errance. Elle arrive chez le comptable que sa marraine lui avait assigné, où travaille aussi le jeune homme qui avait été son amant avant l'incendie, François Roussin. Après un perturbant dîner ensemble, elle cherche un hôtel pour passer la nuit et dans la fiche d'inscription elle écrit Domenica Loï d'une façon inconsciente (*PC*: 104). Quand elle s'en aperçoit, elle est très étonnée. Et si c'est une conséquence de la fatigue?: «[...] ma fatigue, les préoccupations dont Do faisait partie, tout l'expliquait. Mais cela n'expliquait pas un dédoublement aussi total, une fiche complète, jusqu'à cette signature absurde d'écolière» (*PC*: 106). En plus, Jeanne, qui est comme «une mère adoptive» (*ibid.*) n'a pas pu se tromper.

Tourmentée par les doutes, la narratrice arrive plus tard à l'hôtel particulier de la rue de Courcelles où elle logeait avant de partir au Cap Cadet, la villa où l'incendie a eu lieu. Là-bas, elle téléphone à Jeanne pour qu'elle aille la chercher. À son arrivée Jeanne l'appellera Do et sa voix «douce, profonde et tranquille» (*PC*: 113) confirme ce qui paraissait un faux pas de la conscience, toujours faible, de la protagoniste.

Le conditionnel antérieur du titre est le temps verbal qui marque l'irréel du passé. Dans cette partie du roman la narratrice commence sa quête, mais les informa-

⁸ Toutes les citations et les références du roman *Piège pour Cendrillon* correspondent à son édition chez Gallimard: 1999, Paris. Pour les citations et les références à l'intérieur du texte nous donnerons la page précédée de *PC* (*Piège pour Cendrillon*).

⁹ Le roman commence avec une sorte de conte sur l'enfance de Mi, Do et une autre fille, La, et leur relation avec Marraine Midola. Ce récit pourrait être une allégorie de la relation postérieure entre Mi et Do et de leur destin fatal. Le titre de cette partie est «J'aurais assassiné». Comme dans les titres de tous les chapitres, les valeurs temporelles et modales de chaque temps verbal ont un rapport de signification avec les événements des chapitres. Dans ce cas, le futur antérieur marque l'accompli dans le futur. Le titre prédit l'avenir: un fait aura lieu dans l'avenir. C'est le crime.

tions qu'elle découvre sur son passé, puisqu'elle n'a pas de souvenirs ni de repères, n'ont aucun sens et c'est comme le récit des événements irréels pour elle.

B: la survivante est Do

Le chapitre suivant («J'assassinerai») sert à reconstruire la deuxième version de l'identité de la protagoniste; c'est la narration des événements passés vécus entre Do et Mi et entre Do et Jeanne.

Do travaillait dans une banque, où Mi entre une journée. Il paraît, en plus, que Do attendait cette rencontre depuis toujours. Do arrive à obtenir le numéro de téléphone de Mi et lui propose de regarder ensemble des photos de leur enfance. Do éprouve une profonde attraction par la beauté de Mi. Comme celle-ci ne supporte pas être seule et a besoin d'être accompagnée et aimée par quelqu'un, elle demande à Do de devenir son accompagnante.

Cependant, selon le discours de Jeanne, Do aurait des intentions plus obscures pour vouloir être près de Mi. Même Gabriel, l'amant de Do avant l'apparition de Mi, parle à Do de son incapacité d'aimer par altruisme: «Il [Gabriel] connaissait Do. Do était incapable de s'amouracher de personne. Si elle supportait d'être battue par une gamine hystérique, elle devait avoir en tête une idée stupide, bien carrée, infiniment plus dangereuse» (*PC*: 148).

À un moment donné, Do commence à écrire des lettres à la marraine de Mi pour lui informer sur sa rencontre et sa relation avec Mi et, selon Jeanne, les mots de Do laissent deviner ses vraies intentions: du profit économique, puisque Do aimerait être Mi. Le lecteur pense que Do veut réellement être l'héritière de la fortune de la marraine: «Elles [les lettres] ont un défaut: elles ne parlent que de toi. «Comme je voudrais être Micky, comme vous m'apprécieriez si j'étais à sa place, comme je saurais profiter de la vie que vous lui offrez!» Ce n'est pas ça» (*PC*: 156).

Mais Jeanne, dans son récit, ne parle pas seulement des intentions de Do. Elle lui avoue que, depuis plusieurs années, elle a eu le même dessein: éliminer Mi. En plus, Jeanne raconte comment, à partir du moment où elle a découvert les pensées de Do, les deux ont commencé à mettre en pratique un plan que Jeanne avait élaboré pour tuer Mi, la supplanter après la mort et obtenir son héritage.

[...] Je ne te connais que par tes lettres qui sont idiotes, mais je les aurais écrites moi aussi, autrefois. Quand on m'a collé Micky dans les bras, je l'aurais noyée 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 (Japrisot, 1999:157).

La prédiction sur un événement futur incluse dans le titre de ce chapitre («j'assassinerai») se confirme à la fin de cette partie du roman. Si le moment où la

survivante découvre qu'elle est Do est considéré comme un présent narratif, le plan du meurtre se situe dans l'avenir de sa nouvelle perception de la réalité.

L'identité de la narratrice comme Do est la deuxième interprétation des événements des événements et le lecteur connaît cette information au même temps que la narratrice. Ainsi, le lecteur partage les doutes de Do et les deux se demandent les raisons des mensonges de la première version de Jeanne (qui devient fausse aussitôt que la deuxième est vraie) et cherchent des indices qui puissent confirmer la deuxième version.

Dans le chapitre suivant, intitulé «J'ai assassiné», Jeanne et Do continuent avec leur plan pour faire croire aux autres que la survivante est Mi et Jeanne se prépare pour rentrer à Florence pour l'ouverture du testament de la marraine. Une des fonctions du passé composé du titre est d'exprimer un fait passé qui a des prolongements dans le présent. Ici la narratrice paraît avoir accepté son identité comme Do et, en conséquence, sa participation au meurtre de Mi, un événement passé, dont le résultat est sa condition présente de meurtrier.

C: la survivante est Mi

Cependant, le témoignage d'un autre personnage déclenche la troisième explication de ce qui s'est réellement passé lors de l'incendie. Ce récit correspond au chapitre «J'assassine». Une nuit où la narratrice ne peut pas dormir et qu'elle sort de la maison, près du garage, un jeune homme s'approche d'elle. C'est Serge Reppo, qui travaille à la poste, où il a pu épier les échanges d'information entre Jeanne et Do. En serrant fort la survivante, il lui raconte comment il avait aidé Mi à découvrir le plan que les autres femmes avaient disposé pour la tuer.

Selon le récit de Serge, grâce aux renseignements qu'il donne à Mi, celle-ci arrive à découvrir le plan de réaliser un branchement du joint de gaz du chauffe-eau, ce qui serait très inflammable. Le télégramme: «Clarisse joint. Tendresses» (PC: 170, 218) contient le message codifié: Clarisse était la marque du chauffe-eau. Cependant, Mi avait refusé d'avertir à la police, parce qu'«elle affirmait qu'il ne se passerait rien» et que «le projet n'était qu'une farce, elle le savait à présent» (PC: 224-225).

Le présent de l'indicatif du titre de ce chapitre –le temps verbal de l'actualité et aussi de la validité permanent– indique la prise de conscience de la narratrice de sa propre culpabilité. C'est à partir de ce chapitre qu'elle accepte totalement sa participation à l'incendie et sa responsabilité du meurtre, peu importe son nom: soit Mi soit Do, elle est coupable.

Le récit de Serge poursuit dans le chapitre suivant: «J'avais assassiné». Malgré le refus de Mi d'appeler la police, Serge croit que la survivante est Mi, parce qu'il lui avait donné toute l'information pour éviter d'être prise par le feu et, donc, se sauver. En plus, Serge l'accuse d'avoir tué Do et exige à la narratrice une compensation: «Vous m'avez promis une brique. Vous m'en donnez deux, une pour vous, une pour

la grande blonde. C'est honnête, non?» (*PC*: 231). La Mi du portrait de Serge serait différente à la Mi de la première interprétation de l'histoire: la première est dépendante et vulnérable, tandis que la seconde est intelligente et propre à dissimuler.

Peu de jours plus tard un autre jeune homme arrive au Cap Cadet. C'est Gabriel, l'amant de Do. Il croit aussi que la survivante est Mi, mais sa version des événements est différente de celle de Serge. Il accuse la survivante-Mi d'avoir découvert que sa marraine avait changé son testament à la faveur de Do et qu'elle et Jeanne avaient planifié l'incendie pour assassiner Do, la supplanter et récupérer l'argent.

Vous aviez tout prévu. Sauf deux choses: une, que vous perdriez la mémoire avec le reste et que vous oublieriez même votre projet de vous faire passer par Domenica; deux, que le feu ne prendrait pas dans la chambre. Parce qu'il n'a pas pris! (Japrisot, 1999: 239).

Gabriel en est convaincu parce qu'il a étudié toute l'information sur l'incendie. Comme pour Serge, sa motivation pour parler avec la narratrice est aussi économique, et il voudrait profiter de toutes les assurances de la marraine.

Cette dernière hypothèse ne fait que renforcer l'incertitude quant à l'identité de la meurtrière. La survivante est totalement perturbée par ce tourbillon d'identités, au centre duquel elle se trouve. Dans un état tel elle prend un pistolet et cherche Serge avec l'intention de le tuer. Quand elle le trouve, elle décharge son pistolet et Serge tombe mort (*PC*: 241).

À la fin du roman elle est perdue et, comme elle a fait depuis sa sortie de l'hôpital, elle cherche le réconfort de Jeanne. Avant qu'elles soient détenues, elle demande à Jeanne son identité: «– 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» (*PC*: 242).

Il n'y pas une seule solution à l'énigme. La survivante et le lecteur resteront insatisfaits, sans pouvoir être totalement assurés de la vérité irréfutable des événements.

Le plus-que-parfait du dernier titre indique l'antériorité d'un fait par rapport à un autre fait passé. Dans la vie de la survivante à partir son réveil à l'hôpital, si l'on considère le moment de la découverte des circonstances de l'incendie comme le présent, on peut considérer son état antérieur d'ignorance comme une action passée. De cette façon, quand la narratrice dévoile sa participation au crime, puisque cela s'est passé avant son séjour à l'hôpital, le plus-que-parfait acquiert son sens. À la fin du roman la narratrice accepte son destin fatal, sa culpabilité, qui se remonte à son existence antérieure, c'est-à-dire, avant l'incendie.

Le dernier indice

Le roman termine avec un épilogue sous la forme d'un compte rendu de journal qui raconte le jugement de Jeanne et de la survivante. Celle-ci est identifiée comme Mi par Jeanne, qui est le principal témoin de l'incendie. Le compte rendu, après le récit des peines appliquées aux deux femmes, ajoute les informations suivantes:

Au gendarme qui l'accompagnait hors de la salle, la jeune fille apparut plus calme. Elle devina qu'il avait été en fonctions en Algérie. Elle put lui dire quelle eau de Cologne pour homme il utilisait. Elle avait connu un garçon, autrefois, qui s'en inondait la tête. [...] (Japrisot, 1999: 250-251).

Ce garçon s'appelait Serge Reppo et la marque de l'eau de Cologne est «Piège pour Cendrillon». Cet élément produira chez le lecteur le besoin de réinterpréter à nouveau le passé, notamment la version donnée par Serge. Le lecteur retournera à la page 233, où la narratrice réfléchit sur ce que Serge lui a raconté dans le garage. Le lendemain de cette rencontre elle retrouve sur soi «l'odeur écœurante de cette eau de Cologne bon marché dont il inondait ses cheveux», et elle se répète le commentaire sur cette odeur que, selon Serge, Micky avait fait au même moment où il lui avait dévoilé le contenu du télégramme meurtrier:

[Elle] sentit l'odeur de ses cheveux et lui demanda ce qu'il mettait dessus.
 – Eau de Cologne pour hommes. Une marque qu'on ne trouve qu'en Algérie. J'ai fait mon service là-bas.
 – C'est répugnant. Écartez-vous et répétez-moi le texte de ce télégramme.
 Il répéta: « Clarisse joint. Tendresses» (Japrisot, 1999: 218).

Si la mémoire sensitive de la survivante est capable d'identifier cette eau de Cologne, le récit de Serge serait vrai et la survivante serait Mi, mais est-ce que la narratrice (et le lecteur) peuvent croire, sans hésitation, ce récit? La motivation du jeune homme était économique, est-ce qu'il avait vraiment dévoilé le plan de Jeanne et Do et averti Mi? Ou voudrait-il faire du profit en dépit de la jeune amnésique, une victime facile à tromper? L'énigme restera pour toujours sans résoudre.

3. L'organisation de la structure narrative et temporelle

La structure narrative et temporelle du récit est telle dans ce roman que la structure sémantique qui en résulte est ouverte à plusieurs interprétations. Japrisot, selon Reuter (2007: 59), est un auteur «virtuose des jeux de narration et perspectives» et *Piège pour Cendrillon* en est une preuve.

Du point de vue temporel, on peut noter des effets narratifs et observer les rapports chronologiques qui sont établies entre le moment de la narration et le moment de la fiction (ou les actions racontées).

Japrisot choisit une narration intercalée consistant en une alternance, d'une part, de narrations ultérieures, i.e. des récits où le narrateur raconte au passé, avec un regard rétrospectif (c'est la narration des événements antérieurs à l'incendie) et, d'autre part, une narration simultanée, conduite au présent, i.e. des récits où le narrateur paraît raconter les actions en même temps qu'elles se déroulent (c'est la narration de la quête après la sortie de l'hôpital). Cette simultanéité, ce maintenant, varie constamment –selon le cadre temporel de l'histoire– et le lecteur pourra le décrypter à partir des paramètres de la situation de communication. Il faut remarquer que dans ce roman, les narrations ultérieures sont plus fréquentes que les narrations simultanées (Adam, 1999).

Avec cette alternance l'écrivain crée des décalages de perspective entre le temps de l'histoire racontée (celui d'un passé plus ou moins distant) et le temps de la narration (celui de l'énonciation plus proche du moment de la réception par le lecteur). D'ailleurs, le retour en arrière, dont un personnage ou le narrateur peut avoir besoin pour remémorer des souvenirs ou rappeler des événements passés qui expliquent une circonstance présente, sert à entretenir le suspense et c'est un effet narratif très fréquent dans le roman policier.

Dans *Piège pour Cendrillon* on trouve plusieurs segments chronologiques, et de sa combinaison résulte la narration intercalée mentionnée ci-dessus:

- Un temps qui se situe dans un passé indéfini (peut-être semi-imaginaire) avant le drame de Mi et de Do.
- La période qui va de la rencontre de Mi et Do à la banque où celle-ci travaille (en février) au moment de l'incendie (en juillet de la même année).
- Le temps qui s'écoule entre l'incendie et le réveil de la narratrice à l'hôpital (en septembre). Ce temps reste en ellipse¹⁰.
- Le temps de l'enquête.

Mis à part le premier segment (qui correspond au chapitre «J'aurai assassiné») parce que, même si l'on y trouve des références aux personnages du roman, c'est un récit avec une structure de conte («Il était une fois...», *PC*: 21) –dont la narratrice serait Do–, plus proche à la rêverie et qu'à l'histoire principale, on peut établir des rapports entre la structure chronologique précédente et la structure de l'énonciation

¹⁰ L'auteur passe sous silence la convalescence de la survivante à l'hôpital, de même que les actions des autres personnages, notamment Jeanne, de juillet à septembre, pour préserver le caractère énigmatique de l'accident.

agencé par Japrisot¹¹. En plus, la narration intercalée de Japrisot produit des va-et-vient entre la période du passé (la relation entre Mi et Do et Jeanne) et la période du présent de l'enquête.

Chapitre	Structure chronologique	Structure de l'énonciation
J'assassinai (PC:25-85)	Présent: réveil de la narratrice et rencontre avec Jeanne.	Discours: à la première personne («je» = Mi). Temps verbaux: passé simple et imparfait, sauf une séquence au présent (le réveil)
J'aurais assassiné (PC:87-113)	Présent: séjour avec Jeanne à Neuilly et sortie de la maison pour commencer sa quête. Signature comme Do.	Discours: à la première personne («je» = Mi). Temps verbaux: passé simple et imparfait.
J'assassinerais (PC:129-158)	Passé: relation entre Mi et Do jusqu'à l'arrivée de Jeanne, qui dévoile les intentions de Do.	Discours: à la troisième personne (la narratrice est Jeanne). Temps verbaux: passé simple, imparfait.
J'ai assassiné (PC:159-194)	Va-et-vient entre le présent du séjour avec Jeanne et le passé du séjour de Mi et Do au Cap Cadet avant l'incendie.	Discours: à la première personne («je» = Do). Temps verbaux: passé simple, imparfait.
J'assassine (PC: 209-225)	Passé: le séjour de Mi et Do au Cap Cadet.	Discours: à la troisième personne (le narrateur est Serge). Temps verbaux: passé simple, imparfait
J'avais assassiné (PC:227-249)	Présent: temps après le récit de Serge, assassinat de Serge et détention de la narratrice et Jeanne.	Discours: à la première personne («je» = confusion entre Do et Mi) Temps verbaux: passé simple, imparfait et présent.

Au début du roman il y a une distinction nette entre le présent du réveil à l'hôpital et l'arrivée de Jeanne et le passé de l'incendie et de la vie passée de Mi à Paris. Le passé est connu à travers les discours de Jeanne et d'autres personnages et la narratrice ne peut que raconter le présent à cause de son amnésie. Cependant, à partir du moment où la narratrice soupçonne qu'elle pourrait être Do, la structure narrative devient plus compliquée. Les deux types de narration (d'un côté, la quête et les déductions de la narratrice et, d'un autre côté, les discours de Jeanne et de Serge Reppo sur les circonstances de l'incendie) ne sont plus isolés, mais il y a des confusions entre le présent et le passé, justifiées par l'amnésie de la narratrice. Elle intériorise les discours sur le passé, en les restituant sous forme de discours indirect libre, comme si c'étaient un discours sur le présent.

Le lecteur, afin de démêler les deux narrations, devra chercher des indices syntaxiques et sémantiques entre les chapitres et les séquences dont ils se composent.

¹¹ Ce tableau est une adaptation de celui présenté par Christine Bénévent (1999: 270) dans son guide de lecture pour l'édition consultée de *Piège pour Cendrillon* chez Gallimard.

Par exemple, à la fin du chapitre «J'ai assassiné» un inconnu surprend la narratrice: «Quelqu'un, près de moi, me tendit du feu», *PC*: 195). Le chapitre suivant introduit ce personnage: «Le garçon surgit dans le soleil de juin» (*PC*: 211) et rapporte les conversations entre ce garçon et Mi qui, à la fin, lui demande son nom: «— Au fait, je ne sais même pas votre nom. Il répondit qu'elle n'avait pas besoin de le savoir» (*PC*: 225). Le chapitre suivant débute avec la réponse: «Il me dit qu'il se nommait Serge Reppo» (*PC*: 229). En plus, cette phrase sert au lecteur à avertir (ou confirmer) que le chapitre «J'assassine» est le discours rapporté des conversations entre Mi et Serge, dont «le rapporteur» (qui paraît un narrateur omniscient) est vraiment la survivante.

On trouve des enchaînements similaires entre d'autres chapitres. «J'ai assassiné» commence avec une mention des gants de la narratrice («Ma main gantée de blanc lui ferma la bouche», *PC*: 161). Le chapitre «J'aurais assassiné» terminait avec un appel de la narratrice à Jeanne pour qu'elle aille la chercher après l'épisode de la signature comme Do. La narratrice avait demandé à Jeanne de lui apporter des gants (*PC*:112). En conséquence, le lecteur peut déduire que le chapitre intermédiaire, «J'assassinerai», correspond au récit sur la relation passée entre Do et Mi jusqu'au moment de la mort de la marraine. Jeanne aurait raconté cette histoire à la narratrice et celle-ci le transpose pour les lecteurs. Dans la troisième séquence du chapitre «J'ai assassiné» le lecteur peut trouver la confirmation de ce discours rapporté: «Marraine Midola morte, me disait Jeanne, Micky ne voulait pas entendre parler d'un voyage à Florence» (*PC*:166).

Ces changements de narrateur –avec une conséquente confrontation des points de vue–, et la combinaison des séquences narratives –les unes au présent, les autres au passé– servent à créer un récit d'apparence chaotique, même métaphorique de la confusion et l'angoisse de la protagoniste. C'est comme si la structure du roman imitait la thématique de l'ambiguïté et de la duplication. Le résultat est une lecture certainement perturbatrice.

4. La figure du double dans *Piège pour Cendrillon*

4.1. Le faux double

La vérité du crime ne peut pas être dévoilée parce que toutes les traces de l'identité de la survivante ont été effacées: le feu a brûlé son visage et ses empreintes digitales –son identité physique a été éliminée–, de même que l'amnésie qu'elle subit après le coma a effacé ses règles de conduite et aussi ses souvenirs –sans mémoire elle ne pourra pas se rappeler de sa vie précédente–.

Selon la typologie de la figure du double dans la littérature élaborée par Jourde et Tortonesi (1996: 91-109), la double solution de l'énigme dans le roman de Japrisot repose sur le modèle du double subjectif externe: le protagoniste (et très souvent le narrateur) s'oppose à lui-même par la similitude avec un autre. Cette similitude se manifeste physiquement, avec des traits distinctifs particuliers entre les deux

figures. Par contre, le double subjectif interne repose sur la dimension psychologique du protagoniste, qui se sent un autre.

Il faut préciser que dans le roman que nous occupe, bien que l'enquête cherche à clarifier l'identité de la narratrice-survivante, la reconstruction des antécédents révèle et garantit l'existence de deux personnages différents. Il ne s'agit pas d'une duplication ontologique, mais d'une confusion de deux êtres indépendants, et c'est pour cette raison que les similitudes entre Mi et Do doivent être interprétées comme un faux double.

Mi et Do sont deux belles jeunes femmes (elles ont vingt-et-un ans), de la même taille et avec de longs cheveux. Lorsque la narratrice, après l'incendie, rencontre son amant François Roussin, il a une impression contradictoire sur l'identité d'elle:

- Pendant le repas, tout à l'heure, j'ai eu plusieurs fois l'impression de parler à une étrangère. Il prit mon visage dans ses mains et me regarda longuement, tout près.
- Pourtant, c'est bien toi, c'est bien toi Micky. Je t'ai regardée dormir. Je t'ai souvent regardée dormir, tu sais. Tout à l'heure, tu avais le même visage (Japrisot, 1999: 99-100).

Précisément, plus tard, lorsque la quête reconstruira la deuxième interprétation de l'histoire –la survivante est Do–, le fait que Roussin avait reconnu Mi sert à augmenter son état d'incertitude.

D'ailleurs, Jeanne croit qu'elle est Do mais, tout de même, lui parle de la difficulté pour les différencier:

- Ce n'est pas si simple, dit Jeanne. Tu n'es plus, physiquement, ni toi ni Micky. Je ne parle pas seulement de ton visage, mais de l'impression que tu donnes. Tu ne marches pas comme elle, mais pas comme tu marchais avant non plus. [...] quand tu riais, le premier soir, je ne savais plus si c'était elle ou si c'était toi (Japrisot, 1999:163).

La double solution à l'énigme –la narratrice pouvant être tant Mi que Do– repose sur une ressemblance physique entre les deux filles, mais la duplicité ou la *supplantation* de l'identité entre ces deux personnages commence bien avant le feu. En effet, le plan de Jeanne et de Do pour assassiner Mi inclut une supplantation de l'identité de cette dernière par Do, avec l'objectif de soustraire l'héritage que Mi recevra après la mort de marraine Midola. Par la voie de la supplantation, Do veut devenir un «double» apparent de Mi, c'est-à-dire un *faux* double. C'est pour cela que pendant le temps que Mi et Do passent ensemble au Cap Cadet, la dernière doit apprendre à imiter Mi. Jeanne mentionne cette partie du plan dans son récit qui sert à construire la deuxième lecture du roman:

– Tu sais parler comme Micky?
Je ne compris pas la question.
– [...] Tu comprends? Non? Ça ne fait rien. Alors, vas-y,
parle-moi comme Micky, imite-la, que je puisse l'entendre un
peu (Japrisot, 1999:173).

À cause de cet entraînement même Jeanne a eu des doutes sur l'identité de la survivante quand elles se sont rencontrées à l'hôpital: «Les dernières semaines, tu l'as tellement observée pour pouvoir l'imiter, que je le sens dans tous les gestes. Quand tu riais, le premier soir, je ne savais plus si c'était elle ou si c'était toi» (PC: 163).

L'amnésie effacera tout cet apprentissage et Jeanne demandera à la survivante-Do de le répéter, puisqu'elles doivent toujours faire croire que la survivante et héritière est Mi: «Je vis les films de vacances de Micky. Vingt, trente fois. J'appris ses gestes, sa démarche, la manière qu'elle avait de tourner brusquement les yeux vers la caméra, vers moi (PC:180)».

4.2. Le double ennemi de soi

Si le but de Jeanne et Do pour planifier le meurtre de Mi et sa supplantation postérieure est lucratif, le *double* de Japrisot serait aussi un exemple de la figure du double-ennemi de soi, développé par René Girard (1997: 21) dans sa théorie sur la mimesis¹²:

El héroe presa de algún deseo mimético trata de conquistar el ser, la esencia, de su modelo imitándolo del modo más fiel posible.[...] Cuanto más cerca esté el mediador, tanto más la veneración que éste inspira dará paso al odio y a la rivalidad. La pasión ya no es eterna.

Les relations sentimentales des autres personnages avec Mi ne sont désintéressées, au contraire, tous cherchent le profit. Même Mi n'envoie de télégrammes à sa marraine que pour lui demander des chèques:

Pardon, malheureuse, argent, je t'embrasse mille fois partout, sur le front, les yeux, [...] sois gentille, je pleure, ta Mi. (p.75)
Quelquefois, c'était seulement: «Argent, Mi» [...] C'était horripilant, très onéreux pour une idiote qui n'a plus d'argent, mais en fin, tu montrais de l'imagination (Japrisot, 1999: 76).

Dans les relations de Mi avec ses amants et, plus tard, aussi avec Do, tant Mi que l'autre personnage basent leur lien sur l'argent. Mi paie aux autres pour qu'ils restent avec elle (elle les achète), tandis que les autres semblent vouloir être avec elle à cause de son argent. Par exemple, sur l'amant de Mi on dit: «il couchait avec un héritage» (PC: 164).

¹² Pour plus de renseignements sur cette théorie, consultez dans ce volume l'étude de Herrero Cecilia sur le mythe du double dans la littérature.

La première fois que Do va chez Mi, celle-ci lui donne trois billets de 10.000 francs, en supposant que, comme tout le monde, l'intérêt de Do pour être avec elle est son argent:

- Je ne veux pas d'argent! répétait Do.
 - Ce n'est pas ce que tu m'as dit au téléphone?
 - J'ai dit que je voulais te parler.
- Mi parut sincèrement navrée, ou très ennuyée, ou étonnée, ou le tout ensemble.
- Me parler? De quoi? (Japrisot, 1999:136).

Plus tard, Mi offrira à Do plus d'argent que son salaire pour que Do n'aille plus au travail et qu'elle reste chez Mi: «Je te mets sur le "registre" [...], le livre de paye de la marraine. Vient te recoucher. Je paierai» (PC: 143).

Jeanne, quand elle parle de la vie de Mi avant l'incendie, utilise le mot «vautour» comme symbole du désir violent et répugnant de ses compagnons. Quand la narratrice dit à Jeanne qu'elle aimerait rencontrer ceux qu'elle a connus, Jeanne lui demande d'attendre jusqu'à ce qu'elle soit guérie, puisqu'il ne serait pas convenable de rencontrer ces «vautours» (PC:78), dont la narratrice (Mi) n'avait été qu'une «proie»: «– Moi, une proie? Pour quelle raison? – Une raison qui s'inscrit avec beaucoup de zéros. Tu auras vingt et un ans en novembre. On ouvrira le testament de la Rafferme à ce moment-là» (PC: 80). Plus tard, c'est Mi qui utilise ce mot pour décrire le comportement de François Roussin: «Il resta sur le palier à me regarder descendre. Triste, laid, avide, menteur. Un vautour» (PC:103).

Le désir d'argent est accompagné d'autres sentiments plus méprisables qui conduisent les personnages vers des conduites vicieuses, comme la jalousie et la vengeance, et des manœuvres tortueuses, comme le mensonge, la supplantation et l'assassinat. Par exemple, Jeanne accuse Do d'envier la vie de Mi: «une vie qu'elle avait trop longtemps vécu en rêve et que l'enfant gâtée [Mi] ne menait même pas. Elle l'aurait menée à sa place. Elle aurait su mieux profiter du luxe, de l'argent facile, de la dépendance et de la lâcheté des autres» (PC: 148).

Plus tard, quand Jeanne partagera avec Do son plan pour assassiner Mi, elle justifie son désir comme une vengeance, comme si Micky avait pris sa place dans le cœur (et la fortune) de la marraine:

- Avant Micky, il y avait une autre gamine, [...] c'était moi. Je badigeonnais des talons de chaussures, avec un petit pinceau, à Florence. Et puis, tout ce que j'enviais m'a été donné. Et puis, on me l'a repris. Micky était là. [...] Tout ce que tu éprouves, je l'ai éprouvé (Japrisot, 1999: 157-158).

La survivante-Do, après avoir écouté le récit de Jeanne sur leur plan, lui demande les raisons pour lesquelles elle s'occupe toujours d'elle après l'accident, mais Do ne obtiendra aucune réponse: «Je lui demandai dans le noir pourquoi elle s'était

attachée à moi depuis le premier après-midi, à la clinique –enfin, si c'était seulement à cause du testament, pour jouer le jeu. [...] Elle répondit qu'elle dormait» (*PC*: 192).

Le dilemme sur les sentiments réels de Jeanne, entre l'envie et l'amour, tourmente Do jusqu'à la fin de l'histoire. Quand la police arrive au Cap Cadet pour les arrêter, la survivante demande une autre fois à Jeanne si elle voulait tuer Micky pour son argent: «Elle secoua la tête, et répondit non, non, je n'en pouvais plus, je me moquais bien de l'argent, tais-toi, je t'en supplie» (*PC*:243).

5. La quête de l'identité perdue et la reconstruction de l'identité

L'énigme de ce roman est l'identité de la narratrice et, dans sa quête, elle vise à récupérer tant son apparence physique que les traits de son esprit. Lors de son réveil du coma, elle s'intéresse tout d'abord à prendre conscience de sa matérialité, c'est-à-dire, de son corps, mais déjà l'image résulte perturbatrice:

Ce fut la première fois, je crois, où je pensai réellement à mon apparence physique. J'avais la sensation de me voir par les yeux de ceux qui me regardaient, comme si je me dédoublais dans cette chambre blanche, dans ce lit blanc. Une chose informe, avec trois trous, laide, honteuse, hurlante. Je hurlais d'horreur (Japrisot, 1999: 37).

À partir de cette première impression le lecteur peut présager une quête ardue. D'ailleurs, la quête dévoile des indices successifs, selon lesquels de différentes interprétations de la réalité sont possibles. En conséquence, la survivante sera forcée à changer la réponse à son questionnement personnel le long du roman.

Dans sa quête, elle utilisera deux objets qui puissent lui rapporter des évidences: des photos, qui lui montrent son image passée, et des miroirs, sur lesquels elle peut trouver son image présente. Pendant son séjour à l'hôpital, où elle a été identifiée comme Mi, les docteurs veulent qu'elle regarde des photos, apportées par Jeanne, pour lui aider à surmonter son amnésie:

Les images étaient glacées, délicieuses et terribles à voir. Je n'essayais même pas de me rappeler ce visage aux yeux clairs, ni les paysages successifs qu'on me montrait. Dès la première photo, je savais que ce serait peine perdue (Japrisot, 1999: 39).

Elle ne réussit pas à s'identifier à la Mi des photos. Par contre, elle est satisfaite avec sa nouvelle image, avec la femme qu'elle regarde dans le miroir. Dans le cas de Mi, le reflet du miroir ne produit pas de malaise ou une sensation d'étrangeté (comme c'est souvent le cas dans le genre fantastique):

Quand je me regardais dans le miroir, j'étais moi, j'avais des yeux de petit bonze, une vie qui m'attendait dehors, j'étais heureuse, je m'aimais bien. Tant pis pour «l'autre», puisque j'étais

celle-là. [...] C'est bien simple, quand je me vois dans cette glace, je m'adore, je suis folle de moi! (Japrisot, 1999: 47-48).

En ce qui concerne son identité spirituelle, c'est Jeanne qui lui en parle, mais le portrait de Mi c'est celui d'une fille sottre, vaniteuse, violente, égoïste et avec une sécheresse de cœur (*PC*: 77), et la narratrice n'arrive pas à accepter ce personne méchante.

– Je ne voudrais pas être cette Mi que tu me décris. Je ne comprends pas. J'ignore comment je le sais, mais je ne suis pas comme ça. Est-ce que j'ai pu changer à ce point? [...]
– C'était pourtant tout à fait toi, répétait Jeanne. [...] (Japrisot, 1999: 77).

Sa signature comme Domenica Loï, l'action qui déclenche la deuxième interprétation de l'histoire, relance sa crise existentielle. Si auparavant elle se débattait entre la Mi des photos et son reflet dans les miroirs, après la signature, une autre identité possible surgit. À ce moment-là elle n'aime plus le reflet de son corps: «Le miroir d'une armoire me renvoyait l'image d'un automate aux hanches étroites, qui se promenait pieds nus dans la chambre, avec un visage moins humain que jamais» (*PC*: 195).

Comme avant, la narratrice a des difficultés à se reconnaître dans la description que Jeanne fait, cette fois-ci, de la personnalité de Do. Ces récits successifs lui parlent d'une jeune femme manipulée par quelqu'un ou par un certain désir, toujours regrettable: «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?» (*PC*: 166). Ces trois inconnues sont Mi, Do et Jeanne.

Ses idées s'embrouillent encore plus lorsque le récit de Serge Reppo introduit une autre interprétation de l'histoire et de l'identité de la survivante. Alors, la narratrice se sent comme dans une galerie de glaces, où son reflet varie d'un miroir à l'autre, ou d'un récit à l'autre: «Jeanne, François Roussin, Serge Reppo, le docteur Doulin, Mme Yvette: des miroirs qui renvoyaient à d'autres miroirs. Rien de ce que je voyais n'avait, en définitive, existé autrement que dans ma tête» (*PC*: 232).

Ayant perdu, à cause de son amnésie, le référent de son existence antérieure à l'accident, l'identité du personnage (enquêteur et victime en même temps) se dissout dans l'ambiguïté, et elle reste ouverte à un jeu de possibles dédoublements. La quête se dilue dans un piège: Do pourrait être un faux double de Mi, et celle-ci un faux double de Do. «Faux» parce que, avant l'accident, chacune avait son identité bien différente, même si Do avait envisagé un plan pour supplanter l'identité de Mi.

À la fin du roman et, à cause de son impossibilité d'accepter une identité étrangère, notre narratrice décide d'être une autre: «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: 246). Et l'un des objets qui peut servir à identifier cette nouvelle femme, ce sont les gants qu'elle utilise pour protéger ses doigts brûlés: «Tout ce que je gardais de "l'autre", c'était mes gants et mes gants étaient à moi» (PC: 112). La seule femme qu'elle pourra arriver à connaître, c'est celle qui s'est réveillée à l'hôpital. Dans les phrases précédentes, la narratrice utilise le verbe «être» pour rassurer son existence.

6. Le mythe d'Œdipe dans *Piège pour Cendrillon*

L'énigme du roman qui nous occupe est celui de l'identité et, plus spécifiquement, de l'identité de soi-même. Et la première édition du roman (chez Denoël) avançait cette information aux lecteurs, parce que dans la quatrième page de couverture ils pouvaient lire le texte suivant: «Mon non 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?»¹³.

Le mythe d'Œdipe, étant l'histoire par excellence de la quête de l'identité de soi-même, est considéré par la critique comme un intertexte récurrent du genre policier. Effectivement, dans *Piège pour Cendrillon* nous trouvons une reproduction approximative de la structure légendaire¹⁴. Michèle est fille (adoptive) d'une femme riche, et la mort de cette mère sera nécessaire pour que le projet d'incendie criminel aboutisse à l'usurpation de l'héritage de sa fortune. Pourtant, la violence du crime est dirigée vers une figure autre que celle de la mère: une sœur d'adoption, Domenica. Entre Mi et Do existe, en plus, une forte attraction physique qui devient, dû à leur sororité adoptive, une relation quasi incestueuse. L'action criminelle bouleverse l'état de choses. En plus, la successive quête du vrai révèle une inversion telle que l'héroïne se découvre coupable –à l'égard d'Œdipe–. Finalement, elle sera punie par la loi mais, à la différence du héros classique, elle ne parviendra jamais à connaître sa réelle identité. Dans le cas de notre protagoniste, comme l'indique Dubois (2005: 213), la seule certitude est que, tant si elle s'appelle Mi que si elle s'appelle Do, «elle a mis la main au meurtre». Les titres des chapitres indiquent son destin fatal: elle est le sujet qui assassine.

¹³ Ce texte est inclus dans le guide qui accompagne la lecture du roman dans l'édition chez Gallimard (Japrisot, 1999: 61-62).

¹⁴ Un autre intertexte, duquel Japrisot a admis son admiration, est *Alice's Adventures in Wonderland* de Lewis Carroll (1865). Dans une entrevue, l'écrivain français dit que le livre de Carroll est: «le seul que je regretterai toujours de n'avoir pas écrit» (ce commentaire est recueilli par Claire Gorrara, 2009). *Piège pour Cendrillon* reprend deux éléments littéraires présents dans l'univers de Carroll: d'un côté, la jeune protagoniste qui cherche à connaître son monde et sa propre identité, mais dont la quête est perturbante et pleine de pièges, et d'un autre côté, une variété d'interprétations possibles, qui sont la base de la structure narrative de l'histoire.

Japrisot, qui parvient à interpréter d'une manière originale tous les modèles précédents qui influencent ses textes, développe également ce mythe d'une double façon. D'un côté, Œdipe devient femme et la tragédie de Mi, avec celles de Do et de Jeanne, servent à présenter un univers dont le sexe féminin acquiert le pouvoir d'agir pour construire son avenir. D'un autre côté, selon Dubois (2005: 194), la portée de la légende dans ce roman «est loin de se limiter à la mise en forme de tel destin individuel, mais [...] s'étend à la structure sociale et au contexte socio-historique». Selon cet auteur, qui dans son analyse de l'ouvrage de Japrisot compare *Piège pour Cendrillon* et *L'Été meurtrier*, considère que les deux héroïnes, Michèle et Éliane, représentent des femmes attrapées par son destin, de même que la singularisation d'un drame collectif:

Là où les deux romans se donnent à lire comme représentations des conflits psychiques fondamentaux, l'on est incité à transposer leurs sens intime à un tout autre plan, celui des rapports sociaux. Le drame des forces mentales en confit vaut alors pour l'affrontement des facteurs collectifs sur la scène de l'histoire (Dubois, 2005: 194).

Dubois (2005: 197) affirme que le héros œdipien incarne la tragédie humaine de l'ambivalence essentielle et à jamais énigmatique à l'être humain. La condition humaine inclut toujours des forces opposées: d'un côté, une partie sombre, constituée par des pulsions considérées comme négatives (par exemple, l'égoïsme, la paresse, la négligence ou des désirs obsessifs) et, d'un autre côté, des expériences affectives positives¹⁵. La personne qui ne désire pas passer de roi à être banni et méprisé, c'est-à-dire, de l'équilibre et du bonheur à la transgression des normes sociales et, en conséquence, au rejet et à la perte de soi, doit prendre garde à sa propre nature. Dans le mythe «c'est Œdipe qui va attirer sur lui la malédiction et servir d'exemple en rendant aux hommes une conscience juste de la norme» (Dubois, 2005: 198).

¹⁵ Selon Jung les archétypes structurent l'inconscient collectif, mais ils sont également repérables dans la psyché individuelle. Chaque personne, en fonction de son expérience de la vie –notamment pendant l'enfance– et aussi de sa culture, donne à ces forces vides une apparence singulière, d'ailleurs susceptible de varier aux différentes âges de la vie. Si un recensement exhaustif des archétypes s'avère problématique, il y en a plusieurs qui reviennent régulièrement. C'est le cas de l'ombre, lequel peut se définir comme «un double refusé: elle combat l'identité que nous nous forgeons pour nous insérer dans la société; elle incarne la partie sombre de nous-mêmes, celle que nous rejetons» (Chelebourg, 2000: 27). En outre, les archétypes fonctionnent habituellement en couples d'opposés; ils constituent des images dynamiques qui représentent des conflits internes à la vie psychique. Ainsi, la force de l'ombre n'agit pas seulement négativement, mais elle a aussi un côté positif, la lumière. D'ailleurs, selon Jung, l'homme aurait un conflit dans son processus d'individuation s'il ignore que l'ombre peut être, à la fois, négative et positive. De cette façon, les éléments négatifs de l'ombre doivent être assimilés à des expériences affectives et ne pas être réprimés pour pouvoir atteindre un équilibre.

La fin tragique de notre protagoniste pourrait être interprétée, comme dans une fable, comme un exemple rejetable et, donc, comme un appel inexcusable à un changement des comportements.

Au bout du trajet, en bonne œdipienne, elle fera office de bouc émissaire et se sacrifiera. Mais sa quête désespérée et fatale d'une identité, avec la rupture violente qui s'ensuit, aura peut-être permis au groupe de se repenser, de redéfinir ses normes. Car la question est là: Œdipe-femme, en société moderne, a-t-elle perdu la partie en vain? Ou bien son échec flagrant et terrible est-il réversible en projection, au moins rêvée, sur un autre mode d'appréhension et de gestion du social? (Dubois, 2005: 200)

Nous croyons que Japrisot, dans son but d'écrire un roman social, utilise notamment la caractérisation des personnages féminins, de façon que le lecteur y trouve des modèles de comportement ou des stéréotypes de la condition féminine (tels que la mère, la petite fille, la femme désirable ou la capricieuse) et, par extension, de la condition humaine, parce que ces modèles se basent sur des sentiments comme le besoin de protection, l'amour, le désir, la paresse, l'ambition, la jalousie, etc.

7. La portée sociale du roman: des stéréotypes féminins

Les personnages de Mi, Do et Jeanne représentent plusieurs figures stéréotypées de la femme, dont l'analyse ci-dessous servira à mieux connaître leurs sentiments et motivations.

A: la mère et la petite fille

Le stéréotype de la mère se manifeste sous le personnage de Jeanne. Le personnage de la marraine ne satisferait pas ce rôle; elle serait simplement une source de richesse pour Mi. Cependant, Jeanne représente la mère comme source de la vie et la mère protectrice.

Après l'incendie la narratrice resurgit à la vie et, de la même façon qu'un bébé se forme à partir du corps de sa mère, elle reçoit une partie du corps de Jeanne: une greffe de la peau, pour couvrir une de ses blessures, «une ouverture grande comme ma main au sommet de la tête», où la peau ne se reformerait plus (p.55). Et si Jeanne est la mère, la narratrice Mi devient une petite fille. On peut constater cette infantilisation à travers deux comportements de Jeanne: elle lui dit des mots infantiles, s'occupe des soins de toilette de la survivante et la met au lit. Par exemple, Jeanne lui envoie un billet à l'hôpital qui dit: «Ma Mi, M'amour, Mon petit poussin, tu n'es pas seule, je te le jure. Ne t'inquiète pas. Ne sois pas malheureuse. Baisers. Jeanne» (PC: 44), et quand les deux femmes sont dans la maison de Neuilly, la narratrice raconte: «Jeanne me serrait contre elle, debout, elle me berçait dans ses bras, elle disait que j'étais sa

petite fille, qu'on ne me ferait plus de mal parce qu'elle ne me laisserait plus» (*PC*: 53).

Également, à l'hôpital, les docteurs appellent fréquemment la narratrice «momie» et «coco» (*PC*:31, 32, 35, 40), dénominations sympathiques pour une patiente qui a la tête entourée de pansements, mais qui correspondent au lexique propre des enfants et qui contribuent à faire croire à une seconde naissance.

Dans son récit du passé Jeanne raconte aussi à la survivante-Mi comment c'est elle qui s'est occupée d'elle pendant son adolescence: «De treize à dix-huit ans, tu ne m'as pas quittée plus de trois jours à la fois. Tu étais ma petite fille à moi. Ta marraine me disait: "C'est ton job". À présent, je vais tout recommencer. Si tu ne redeviens pas ce que tu étais, je me saque» (*PC*: 52).

Selon le récit de Jeanne sur la cohabitation de Mi et Do, celle-ci s'occupait aussi des soins de Mi: «Elle [Mi] était triste. Do la déshabilla, lui prêta, à son tour, une veste de pyjama, la coucha dans son lit, la garda dans ses bras jusqu'à la sonnerie du réveil [...]» (*PC*: 142).

La survivante-Mi de la première lecture est traitée comme une petite fille, surtout, par Jeanne. Mais, les discours sur le comportement de Mi avant l'accident la décrivent comme une femme dépendante de la protection physique et sentimentale des autres. Même Do avait remarqué ces traits qui, selon elle, «venaient tout droit de l'enfance»:

[...] à tout instant, elle [Do] gardait avec Mi un contact physique. C'était le plus important, avec ce besoin qu'elle avait de se dorloter avant de dormir, à coups de somnifères, de garçons ou de bla-bla-bla, un besoin qui n'était que l'ancienne peur du noir, quand maman quitte la chambre (Japrisot, 1999:145).

À cause de cette peur de la solitude, selon le discours de Jeanne, Mi rendait les autres des «esclaves» pour satisfaire ses désirs (*PC*: 75), comme par exemple Do, quand Mi insiste pour qu'elle reste et n'aille pas au travail: «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» (*PC*: 143).

B: la femme salvatrice et le berceau

Jeanne, en plus de représenter la mère, est aussi considérée par la narratrice comme la personne avec qui elle peut trouver le repos: tant la paix que le sommeil. Ce lien affectif qui unit les deux femmes, et qui rend compte aussi de l'influence de Jeanne sur la narratrice, s'exercera dans les trois lectures de l'histoire. Ainsi, quand elle fatiguée (*PC*: 50) et, notamment, quand elle expérimente une crise existentielle, elle pense à Jeanne comme sa salvatrice. Par exemple, pendant son rendez-vous avec François Roussin, «brusquement» elle pense à Jeanne:

[...] il me prit envie de laisser tomber ma tête dans mes bras, sur la nappe, pour dormir ou pour sangloter. Elle me trouve-

rait, elle me remettrait mon béret sur la tête, elle m'emmènerait loin de tout ça, loin de cette vilaine voix sans timbre, de ces bruits de vaisselle, de cette fumée qui me piquait les yeux (Japrisot, 1999: 97).

De même, juste après qu'elle avoir tiré son pistolet sur Serge Reppo, la narratrice se disait: «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: 241).

Dans sa situation, le sommeil permet à la survivante d'oublier les faits terribles dont elle aurait été l'agent, de même que trouver la paix pour pouvoir commencer une nouvelle existence. Son désir de dormir, d'après les théories de Freud sur l'inconscient, serait en rapport avec un refus d'expériences passées traumatiques et une stratégie d'autodéfense. Mais le sommeil ou l'avant-sommeil peuvent aussi être le moment où l'on craint que des souvenirs effrayants (nos fantasmes) puissent réapparaître et nous perturber:

Elle [Jeanne] s'assit à côté de moi et resta un moment. Je m'endormis la bouche contre sa main. Elle ne parlait pas. 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 (Japrisot, 1999: 59).

Des contradictions ou des silences dans le discours de Jeanne parviennent aussi à éveiller le soupçon de la narratrice. Le vertige s'accroît brusquement quand l'on soupçonne la mère.

C: la femme désirable

En ce qui concerne le personnage de Mi, si elle est parfois infantilisée, dans le récit de sa relation avec Do, c'est le stéréotype de la jeune femme belle et sensuelle celui qu'elle représente. Do, dès sa première rencontre avec Mi, est captivée par la vision de Mi: «Elle [Do] resta assise, plus étonnée par la beauté de Mi que par sa présence» (PC: 131).

Parfois, l'admiration de Do a des traits de naïveté: «Elle [Mi] s'endormit aussitôt, sa cigarette allumée entre les doigts, aussi soudainement qu'une poupée» (PC: 137), mais dans la plupart de cas on trouve la description de scènes qui transmettent de la sensualité entre les deux femmes, comme pendant des moments de lassitude sur le lit:

Elle [Mi] ôta son manteau, ses chaussures et se pelotonna sur le lit. Elles regardèrent la petite Mi, la petite Do et les visages oubliés, attendrissants. Do, à genoux contre elle, sur le lit, aurait voulu que cela durât toujours. Elle sentait le parfum de Mi si

près qu'elle en resterait sans doute imprégnée après son départ. Elle avait entouré les épaules de Mi de son bras et elle ne savait plus si c'était la chaleur des épaules ou celle du bras qu'elle éprouvait. Quand Mi, en voyant une photo où elles étaient ensemble sur le bord d'un toboggan de plage, se mit à rire, Do n'y tint plus et l'embrassa désespérément dans les cheveux (Japrisot, 1999: 140).

D: la capricieuse, la calculatrice et la princesse déchuë

Les personnages féminins de Japrisot présentent de troublantes zones d'ombres. Mi, la «poupée» et la «princesse aux cheveux noirs» (*PC*:137), est aussi capricieuse et dépensière («Tu avais une tocade tous les trois jours: une voiture, un chien, un poète américain, Domenica Loï, c'était les mêmes bêtises» *PC*: 74) et expérimente le terrible et obsessionnel besoin d'amour, dont nous avons parlé ci-dessus.

Une des premières opinions sur Do fait penser à une femme ambiguë et redoutable. François Roussin parle à la survivante-Mi des problèmes qu'ils ont commencé à avoir dès l'apparition de Do: «l'emprise équivoque d'une personne diabolique» (*PC*: 97). Selon lui, Do avait su tromper Mi parce qu'elle était habile, calculatrice et ambitieuse:

Tu la voyais tout autrement: gentille, un amour, se serait fait couper la tête pour toi. Et tellement intelligente! Elle devait être intelligente, en effet. Elle a très bien su te manœuvrer et manœuvrer la Murneau. Si ça se trouve, elle a manqué d'un poil de manœuvrer aussi mémé Rafferme (Japrisot, 1999:101).

Les lettres qu'elle écrit à la marraine auraient mis ses intentions en évidence et Jeanne en aurait profité pour la convertir en sa complice. Do cherchait l'amitié et la confiance de Mi pour prendre sa place. Ce désir de substitution est tellement obsédant que Jeanne arrive à la convaincre pour éliminer Micky, en la tuant et en se défigurant:

- C'est le seul problème. Si je [Jeanne] dois te retrouver même d'un rien reconnaissable, nous sommes perdues toutes les deux [...]
- Je ne pourrais jamais.
- Si tu pourras. Je te jure que si tu fais ce que je te dis, cela ne durera pas plus de cinq secondes [...] (Japrisot, 1999:176).

Jeanne, à son tour, qui protège la survivante jusqu'à la fin (c'est Jeanne qui assume la responsabilité de l'assassinat de Mi au procès), apparaît comme une ruse extrêmement méchante, la créatrice du plan machiavélique qu'elle propose à Do. Cependant, ses motivations restent obscures; elle ne répond pas aux questions de Do pendant le temps des préparatifs («Je ne vois pas l'intérêt que vous allez trouver dans cette histoire» *PC*: 172) ni plus tard à la survivante.

Si ce n'est pas un but lucratif, dans le discours de Jeanne sur son rôle de gardienne de Mi, le lecteur peut trouver des traces de l'histoire d'une princesse déchue. Il paraît que Mi aurait pris la place que Jeanne occupait auparavant à côté de la marraine (Japrisot, 1999: 157-158).

Après l'assassinat de Serge et le changement de l'héritière du testament, ce qui signifie l'échec total du plan, quand tous les sentiments se précipitent et un état de nervosité s'impose, Jeanne, en sanglots, paraît donner une piste à la narratrice sur la cause de l'affrontement et la séparation entre Jeanne et Mi, l'amour: «[...] Rien, rien, il ne s'est rien passé, rien, une bêtise, un baiser, rien, un baiser, mais elle n'a pas compris, elle n'a pas compris, elle ne pouvais plus supporter que je l'approche, elle n'a pas compris» (PC: 243). Mais le motif passionnel ne sera qu'une autre hypothèse pour la réflexion postérieure à la lecture. Le procès juridique écartera les deux femmes et on n'en saura plus.

8. Conclusion

Le non-respect des conventions du genre et certaines caractéristiques de la narration créent une structure particulière permettant que la solution de l'énigme soit double: Michèle ou Domenica. Les deux interprétations des événements reposent sur plusieurs éléments de la structure narrative et de la structure sémantique du roman, comme l'alternance de plusieurs narrateurs dans le récit et la concentration des rôles principaux du roman à énigme sur un même personnage.

L'essence du récit d'énigme est de créer un horizon d'attente chez le lecteur, qui souhaite trouver la solution avec le détective (ou même avant, s'il est très astucieux). Mais, ce contrat n'est pas respecté par Japrisot. En effet, la double solution que cet écrivain propose au lecteur laisse ce dernier insatisfait, voire frustré. Finalement, le piège est aussi tendu au lecteur, parce qu'il ne pourra pas résoudre le crime.

L'écrivain français, dans son but de renouveler le roman à énigme, parvient également à développer le mythe d'Œdipe et il présente les thèmes de la quête de soi et de la fatalité du destin dans un univers avec une importance sociale. Ainsi, les personnages de Mi, Do et Jeanne représentent des stéréotypes de la femme, mais leurs sentiments et leurs pulsions sont propres à tous les êtres humains. Pour cette raison *Piège pour Cendrillon* est plus qu'un roman à énigme conventionnel: c'est un roman sur l'énigme de la condition humaine. La fin tragique de la survivante, sera-t-elle un avertissement de la part de l'auteur vers ses lecteurs pour qu'ils réfléchissent sur leur propre identité?

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADAM, Jean-Michel (1999): *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*. Paris, Nathan.
- CHELEBOURG, Christian (2000): *L'imaginaire littéraire. Des archétypes à la poétique du sujet*. Paris, Nathan.
- DUBOIS, Jacques (2005): *Le Roman policier ou la modernité*. Paris, Armand Colin.
- GIRARD, René (1997): *Literatura, mimesis y antropología*. Barcelona, Gedisa.
- GORRARA, Claire (2009): «Through the Looking Glass: Defeats of Detection in Sébastien Japrisot's *L'Été Meurtrier*», in M. Hurcombe et S. Kemp (eds.), *Sébastien Japrisot: The Art of Crime*. Amsterdam, Rodopi, 151-163. Disponible sur <http://www.cardiff.ac.uk/euros/contactsandpeople/profiles/gorrara.html> [consulté en ligne: 19/05/2011].
- JAPRISOT, Sébastien (1999): *Piège pour Cendrillon*. Paris, Gallimard.
- JOURDE, Pierre et Paolo TORTONESE (1996): *Visages du double: un thème littéraire*. Paris, Nathan.
- HERRERO Cecilia, Juan (2007): «Una interpretación “janguiana” de la figura mítica del doble en *Límula y Violeta*, un relato “desdoblado” de Cristina Fernández Cubas». *Espéculo, Revista de Estudios Literarios*, 37. Disponible sur <http://www.ucm.es/info-especulo/numero37/cfcubas.html> [consulté en ligne: 19/05/2011].
- REUTER, Yves (2007): *Le roman policier*. Paris, Armand Colin.
- TREMBLAY, Janie (2006): «Un piège tendu au lecteur». *Québec français*, 141, 50-53. Disponible sur <http://id.erudit.org/iderudit/50232ac> [consulté en ligne: 19/05/2011].
- VANONCINI, André (2002): *Le roman policier*. Paris, PUF.