

## NARRATION D'UNE DOUBLE RECHERCHE DANS *UN LONG DIMANCHE DE FIANÇAILLES* DE SÉBASTIEN JAPRISOT

GABRIELLA KÖRÖMI

École supérieure de Eszterházy Károly  
Département de français  
Egészségház u. 4  
H-3300 Eger  
Hongrie  
koromi@ektf.hu

**Abstract:** The novel *Un long dimanche de fiançailles* (*A very long engagement*) takes a special place in Sébastien Japrisot's *œuvre*. On the one hand, the writer had worked on it for the longest time (nearly four years), on the other hand, he put a lot of autobiographical elements in it. The salient feature of Japrisot's writing is held to be the subversion of narrative logic. This statement is true for *A very long engagement*, in spite of the fact that its structure is simpler than the those of the writer's other novels. This time Japrisot complicates the identity of the narrator as the heterodiegetic narrator is nobody else but the main character of the novel, Mathilde. It is she herself that narrates—or more precisely—writes her own story in an unusual way: in the third person singular. Why does the writer cover up the real narrator Mathilde behind the mask of the heterodiegetic narrator? This is the question that this paper focuses on. This study is to honour the writer, who would be 90 years old this year.

**Keywords:** Japrisot, narrator, written narrative, identity-seeking

Cette année sera commémoré le quatre-vingt-dixième anniversaire de la naissance de Jean-Baptiste Rossi, alias Sébastien Japrisot<sup>1</sup>. Cet anniversaire pour-

<sup>1</sup>Jean-Baptiste Rossi est né le 4 juillet 1931, à Marseille. Il a fait ses études chez les Jésuites, puis il a étudié à la Sorbonne. Il a écrit son premier roman *Les Mal Partis* à l'âge de dix-sept ans, qui, lors de sa réédition en 1966, a obtenu le Prix de l'Unanimité du jury composé de Jean-Paul Sartre, Louis Aragon, Elsa Triolet, Arthur Adamov, Robert Merle, Jean-Louis Bory. Pour gagner sa vie, Rossi a entamé une carrière comme chef de publicité dans deux grandes agences parisiennes, mais en même temps il a traduit en français quelques livres et nouvelles de Mulford et de Salinger. Il a vite quitté le monde de la publicité et a commencé à

rait donner l'occasion d'une part aux exégètes de poser un regard rétrospectif sur l'œuvre de l'écrivain et de déterminer la place que celui-ci occupe dans la littérature française, d'autre part aux lecteurs de redécouvrir les romans de l'auteur. D'autant plus que Japrisot, qui était de son vivant un écrivain apprécié aussi bien par la critique que par les lecteurs — ce qui est plutôt rare dans l'histoire littéraire —, et qui est considéré comme l'un des écrivains français les plus lus à l'étranger, paraît être un peu oublié dans sa patrie.

Étant donné qu'*Un long dimanche de fiançailles*, qualifié souvent du roman le plus romanesque de Japrisot, a été publié pour la première fois en 1991, nous profiterons de ce double anniversaire pour nous pencher sur ce roman et d'y attirer l'attention des lecteurs francophones.

Ce qui nous intéresse particulièrement ici c'est la corrélation de la narration avec le genre et le sujet du roman. Nous commencerons par une analyse narratologique pour révéler l'ambivalence qui résulte de la structure narrative du récit, ensuite nous essaierons d'établir le lien entre celle-ci et le(s) genre(s) du roman. Pour terminer, nous mettrons la forme narrative en relation avec la recherche, thème central du roman.

*Un long dimanche de fiançailles* est au fond le roman d'une recherche passionnée. Son personnage principal, Mathilde, veuve blanche de dix-neuf ans, est convoquée dans un hôpital, auprès d'un certain Daniel Esperanza. Cet ancien sergent agonisant lui raconte que Manech, le fiancé de Mathilde, n'était pas mort tué à l'ennemi comme le faire-part officiel le lui a fait savoir. En vérité, Manech, avec quatre confrères, était condamné à mort pour mutilation volontaire. Au lieu de les exécuter, on les a jetés, bras attachés, dans le *no man's land* situé entre la tranchée des Français et celle des Allemands, pour les y laisser crever. Cette « peine de mort », exécutée en dépit de la grâce

---

travailler dans la cinématographie avec, entre autres, Jean Renoir et Marcel Ophüls. En 1962, pour résoudre ses ennuis d'argent, il a tenté sa chance dans le genre policier. Ayant peur de l'insuccès, Rossi a signé son premier roman policier *Compartiment tueurs* d'une anagramme de son nom : c'était le moment de la naissance de Sébastien Japrisot. Le roman a été vite suivi de *Piège pour Cendrillon*, couronné du Grand Prix de Littérature policière en 1963. Le succès des deux romans a été incontestable comme le prouve l'adaptation cinématographique quasi immédiate. En 1966, Japrisot a écrit un nouveau policier intitulé *La Dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil* qui s'est vu décerner le *Best Crime Novel* en Grande-Bretagne. Encouragé par ces succès, dans les années soixante-dix, Japrisot s'est tourné vers le cinéma, il a écrit des scénarios. Il est revenu à la littérature en 1978, avec *L'Été meurtrier*, suivi par *La passion des femmes* en 1986. C'est en 1988 qu'il a entamé la rédaction d'*Un long dimanche de fiançailles* qui obtiendra à sa sortie en 1991, le Prix Interallié. C'est à ce roman que l'écrivain a travaillé le plus, presque quatre ans. Dans les années quatre-vingt-dix, il a repris son métier de scénariste. Il travaillait sur un nouveau roman, lorsqu'il est décédé le 4 mars 2003.

de Poincaré retenue par les manigances des officiers, avait pour but de faire un exemple, de prévenir une vague d'indiscipline. Stupéfaite de ce que raconte le sergent, Mathilde prend la résolution d'élucider les circonstances de la mort de Manech. Sa recherche, considérée comme impossible par tout le monde, commence en 1919 et ne prendra fin qu'en 1924.

Il est communément admis que c'est la narration subversive qui passe pour le trait distinctif des romans de Japrisot. La formule du *Dictionnaire de la littérature française et francophone*, avec certaines modifications, revient comme un leitmotif dans les articles et sur les sites consacrés à l'écrivain<sup>2</sup> : « Il pratique un récit policier dont la logique narrative est fondée sur sa propre subversion—qui met en cause aussi bien la conscience du détective que la maîtrise du lecteur—dans la double lignée de la structure tragique sophocléenne et du récit analytique freudien<sup>3</sup>. » Il est vrai que cette remarque concerne les romans policiers de l'écrivain, mais comme nous le démontrons dans ce qui suit, *Un long dimanche de fiançailles* s'apparente au genre policier. C'est pour cette raison que nous proposons d'analyser la structure narratologique du roman sous l'angle de la narration subversive, mentionnée dans la citation ci-dessus et reconnue comme la griffe de Japrisot.

L'incipit du roman nous montre une seule instance narrative, un narrateur anonyme :

Il était une fois cinq soldats français qui faisaient la guerre, parce que les choses sont ainsi. Le premier, jadis aventurier et gai, portait à son cou le matricule 2124 d'un bureau de recrutement de la Seine. Il avait des bottes allemandes à ses pieds, prises à un Allemand, et ces bottes s'enfonçaient dans la boue, de tranchée en tranchée, à travers le labyrinthe abandonné de Dieu qui menait aux premières lignes<sup>4</sup>.

La narration, prise en charge par ce narrateur anonyme, peut être qualifiée d'hétérodiégétique, puisque celui-ci reste absent de l'histoire qu'il raconte à la troisième personne du singulier. Selon le statut du narrateur par rapport

<sup>2</sup> Voir par exemple J.-P. de Beaumarchais, D. Couty & A. Rey : *Dictionnaire des écrivains de langue française*, Paris : Larousse, 2001 ; S. Felman : « De Sophocle à Japrisot (via Freud) ou pourquoi le policier ? », *Littérature* 49, 1983 : 23–42. (<http://www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/Japrisot/174226>)

<sup>3</sup> J. Demougin (dir.) : *Dictionnaire de la littérature française et francophone*, Paris : Librairie Larousse, 1987 : 726.

<sup>4</sup> S. Japrisot : *Un long dimanche de fiançailles*, Paris : Gallimard, 2004 : 9.

au niveau narratif qu'il occupe, nous avons affaire à un narrateur extradiégétique, c'est-à-dire à l'instance narrative d'un récit premier<sup>5</sup>.

Dans le premier chapitre, le narrateur a pour fonction de décrire la marche pénible des cinq soldats mutilés vers la mort dont il ne nous trahit encore aucun détail, ainsi que de présenter le physique et le caractère des condamnés. Ce narrateur extra-hétérodiégétique semble être omniscient, car il sait tout ce qui resterait ignoré d'un narrateur homodiégétique. Il déclare par exemple que Bastoche est innocent dans la mutilation volontaire ; il raconte que Cet Homme a étranglé un officier et que le meurtre n'a jamais été découvert ; il affirme aussi que Manech, avant la guerre, n'avait peur de rien. Les exemples démontrent bel et bien que le narrateur hétérodiégétique commence le récit en adoptant la focalisation zéro, c'est-à-dire il a une vue d'ensemble sur ce qu'il raconte.

En dépit de la position omnisciente du narrateur, le récit ne peut pas être qualifié d'objectif, car il est parsemé de remarques témoignant d'une subjectivité évidente. L'impression globale qui se dégage de l'examen des remarques subjectives du récit nous permet de connaître la prise de position du narrateur : il est un pacifiste convaincu qui condamne la boucherie énorme qu'est la guerre, qui a une pitié sans bornes à l'égard des soldats anonymes, présentés tous comme les victimes d'une force qui les dépasse.

Il est notoire que dans un texte littéraire la focalisation n'est pas nécessairement constante, elle peut changer d'un segment à l'autre. De tels changements peuvent être relevés dans notre corpus également. À titre d'exemple citons la fin du premier chapitre où nous rencontrons la première modification de point de vue dans le roman : le narrateur passe de la focalisation zéro à la focalisation interne, comme si le foyer de perception était désormais situé dans le regard de Mathilde. De cette façon, dans les derniers paragraphes du chapitre il ne raconte que ce que Mathilde sait ou perçoit. La perception du personnage choisi est naturellement limitée :

Quelqu'un quelque part, disait de faire attention au fil [le fil de téléphone]. Mathilde ne sait si Manech l'entendait, dans les brouhaha de son enfance [...]. Il restait ce fil [...]. Mathilde l'a saisi. Elle le tient encore. Il la guide dans le labyrinthe d'où Manech n'est pas revenu. Quand il est rompu, elle le renoue. Jamais elle ne se décourage. Plus le temps passe, plus sa confiance s'affermi, et son attention<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Dans la présente étude, pour désigner les différents niveaux narratifs, nous utiliserons les signes : 1<sup>o</sup>, 2<sup>o</sup>, etc. proposés par Lintvelt. Voir J. Lintvelt : *Essai de typologie narrative*, Paris : Corti, 1981.

<sup>6</sup> S. Japrisot : *Un long dimanche de fiançailles*, *op.cit.* : 26-27.

Le narrateur anonyme reste présent jusqu'à la fin du roman : c'est lui qui raconte l'enquête de Mathilde, ainsi que son amour heureux avec Manech avant la guerre. Dans son récit, il utilise le langage familier auquel il mêle souvent des expressions argotiques militaires. En ce qui concerne le temps de l'histoire racontée, le narrateur relate la recherche de Mathilde au présent, tandis qu'il recourt au passé composé pour narrer tout ce qui renvoie à l'époque de la Grande Guerre. Le seul endroit où il exploite le passé simple est le dernier chapitre.

Pourtant, tout au long du roman, il arrive souvent que la narration hétérodiégétique est interrompue par la narration homodiégétique, assumée par différents narrateurs. Il s'agit des récits intérieurs racontés par des narrateurs qui, en tant que personnages, participent à l'histoire dont ils assument la narration. Ce sont des témoins directs ou indirects de la guerre : soldats, infirmiers, parents, amis et amantes des militaires décédés, Français et Allemands. Ces récits homo-ou autodiégétiques<sup>7</sup>, intercalés dans le récit premier, présentent un contenu narratif pourvu d'une autonomie<sup>8</sup>.

Pour illustrer ce procédé-là, citons la première scène du roman où la narration hétérodiégétique est rompue par la narration homodiégétique. En effet, il s'agit du récit que Daniel Esperanza fait à Mathilde de la journée de l'exécution horrible à la première personne du singulier. Le récit de l'ancien soldat commence par la phrase suivante dans laquelle le changement de point de vue est indiqué par le pronom personnel *nous* et par la forme verbale (troisième personne du singulier) : « Un camion est venu nous chercher, reprend Daniel Esperanza dans cette poudre de lumière entre les branches des pins<sup>9</sup>. » Il n'est pas surprenant que Japrisot, maître du roman policier se plaise à rendre plus difficile la lecture : la ponctuation n'aide pas à distinguer la narration hétérodiégétique de la narration homodiégétique. De plus, dans plusieurs paragraphes, les passages du récit d'Esperanza et ceux du monologue intérieur de Mathilde, rapporté par le narrateur anonyme s'entremêlent quasi indissolublement. Pour illustrer cette technique narrative, nous nous référons au premier paragraphe du récit de Daniel Esperanza :

<sup>7</sup> Le narrateur homodiégétique raconte une histoire dans laquelle il apparaît comme personnage secondaire, tandis que le narrateur autodiégétique raconte sa propre histoire. La narration autodiégétique est donc définie par Genette comme le degré fort de l'homodiégétique. G. Genette : *Figures III*, Paris : Seuil, 1972 : 253.

<sup>8</sup> Ces récits insérés dans la narration hétérodiégétique sont soit des récits au second, soit au troisième degré. Ce dernier représente le type de récit le plus compliqué présent dans *Un long dimanche de fiançailles*.

<sup>9</sup> S. Japrisot : *Un long dimanche de fiançailles*, *op.cit.* : 32.

Vous êtes sans doute offusquée, mademoiselle —  
 Mathilde, depuis longtemps, ne s'offusque plus de rien qui touche à la guerre,  
 que j'aie le cœur de plaisanter en vous racontant cet après-midi terrible —  
 elle sait que la guerre n'engendre qu'infamie sur infamie, vanité sur vanité, excréments sur  
 excréments,  
 mais nous en avons tant vu, nous avons tant souffert que notre pitié s'est usée —  
 et que les champs de bataille dévastés ne poussent que le chiendent de l'hypocrisie ou la  
 pauvre fleur de la dérision,  
 si nous n'avions pas eu le cœur de nous moquer de nos misères, nous n'aurions pu survivre  
 —  
 car la dérision, en toutes choses, est l'ultime défi au malheur,  
 je vous demande pardon, il faut me comprendre, elle comprend.  
 Mais de grâce, qu'il continue<sup>10</sup>.

À l'aide de cet entrelacement des deux types de narration, l'écrivain vise directement ses lecteurs, il les contraint à réfléchir à l'identité du narrateur. Après ce passage «transitoire», la narration hétérodiégétique disparaît et cède la place à la narration homodiégétique assumée par un narrateur (Daniel Esperanza) s'exprimant à la première personne du singulier.

Bien que dans l'exemple choisi il s'agisse d'un récit homodiégétique oral, il arrive souvent que les récits intérieurs sont racontés à l'écrit. Notons que c'est approximativement un quart du roman qui exploite la forme épistolaire. Au niveau de la fiction, l'écrivain justifie le recours à la communication écrite par l'handicap de l'héroïne : paralysée de jambes dès l'âge de trois ans, Mathilde ne sait pas marcher. Clouée à son fauteuil roulant, elle rédige des lettres et de petites annonces pour retrouver les témoins encore vivants, ou recueillir les témoignages que les soldats défunts ont fait aux siens avant de mourir. Réduite presque exclusivement à la communication écrite, la recherche menée par Mathilde s'organise autour de la lecture : elle lit et relit assidûment les lettres reçues afin de pouvoir compléter par un élément nouveau les données lacunaires qu'elle possède, afin de découvrir des repères qui pourraient avancer son enquête<sup>11</sup>. Selon l'heureuse formule d'Ulrike Michalowsky, le parcours de Mathilde est «celui de l'herméneute, son statut comparable à celui du lecteur. Le déroulement de l'action dépend du

<sup>10</sup> *Ibid.* : 33-34.

<sup>11</sup> Bien avant la publication du roman *Un long dimanche de fiançailles* Felman a déjà souligné ce trait caractéristique des romans policiers de Japrisot : «Le policier met en acte la lecture et thématise la figure du lecteur à l'intérieur même de son récit. Le policier constitue, de la sorte, tout à la fois une figure narrative et une figure interprétative, l'une posant la question de l'autre.» S. Felman : «De Sophocle à Japrisot (via Freud) ou pourquoi le policier?», *Littérature* 49, 1983 : 23-42, p. 41.

décryptage progressif des lettres des condamnés<sup>12</sup>.» C'est ainsi que Japrisot thématise et l'écriture, et la lecture dans son roman.

L'insertion de ces nombreux récits homodiégétiques — oraux ou écrits —, dans le récit premier assumé par le narrateur omniscient sert à multiplier les points de vue, à créer une certaine polyphonie que la narration hétérodiégétique, de par sa nature, ne peut pas posséder. Cette constatation prendra sa pleine signification dans la deuxième partie de la présente analyse, quand nous la confronterons au genre du roman.

Sous l'angle de l'importance attribuée par Japrisot à l'élaboration d'une structure complexe et ambivalente dans ses romans policiers, celle d'*Un long dimanche de fiançailles* nous paraît moins compliquée<sup>13</sup>. Pourtant, même si ce roman « ne fait pas partie des « polars » sophistiqués auxquels l'auteur a succédé qu'est Japrisot nous a habitués<sup>14</sup> », il n'en reste pas moins vrai que l'écrivain arrive à brouiller la cohérence narrative du récit dans ce roman également. Pendant un certain temps, le lecteur est convaincu qu'il a affaire à un récit hétérodiégétique — comme nous l'avons démontré dans ce qui précède —, même si son soupçon est éveillé par de nombreux passages racontés du point de vue de l'héroïne. Mais, dans le troisième chapitre, le lecteur rencontre une phrase qui ébranle ses certitudes. Après avoir raconté l'accident qui provoque la paralysie de Mathilde, le narrateur énumère les différentes vies de l'héroïne dont chacune est belle et riche en expériences. Ce récit se clôt par une tournure inattendue : « Allons, il suffit. Mathilde s'est présentée. Elle pourrait continuer ainsi pendant des heures, ce serait certainement toujours aussi passionnant, mais elle n'est pas là pour raconter ses vies<sup>15</sup>. »

Cette phrase jette une nouvelle lumière sur l'identité du narrateur du récit et par là elle nous conduit à repenser la structure narrative du roman, présentée ci-dessus. Sur ce point de l'analyse, une série de questions s'impose. Est-il possible que le narrateur hétérodiégétique anonyme ne soit autre que le personnage principal du roman ? Est-il possible que Mathilde, au lieu de

<sup>12</sup> U. Michalowsky : « La lettre et le suspense : quelques remarques sur *Un long dimanche de fiançailles* (1991) de Sébastien Japrisot », in : U. Michalowsky : « *Sur la plume des vents* ». *Mélanges de littérature épistolaire offerts à Bernard Bray*, Paris : Klincksieck, 1996 : 325—337, p. 328.

<sup>13</sup> Pour ce qui est de la structure complexe des romans de Sébastien Japrisot, son chef-d'œuvre est incontestablement le roman *Piège pour Cendrillon* dans lequel la narratrice (d'ailleurs amnésique) semble être le détective, le témoin, la victime et l'assassin du meurtre en une seule personne, et cela jusqu'au tout dernier paragraphe du livre.

<sup>14</sup> U. Michalowsky : « La lettre et le suspense : quelques remarques... », *op.cit.* : 328.

<sup>15</sup> S. Japrisot : *Un long dimanche de fiançailles*, *op.cit.* : 75.

raconter sa recherche de son propre point de vue, fasse semblant d'être un narrateur extérieur à l'histoire racontée ? Si oui, pour quelles raisons Japrisot recourt à la technique de la dissimulation du narrateur ? Existe-t-il dans le roman une signification plus profonde cachée par ce truc narratif ?

La lecture attentive nous autorise à donner une réponse affirmative aux deux premières questions. En effet, le texte nous livre quelques indices qui soutiennent l'hypothèse du choix paradoxal de l'écrivain de dissimuler l'identité du narrateur de son roman.

En dehors du passage cité ci-dessus où tout est dit avec la plus grande clarté possible, nous pouvons découvrir trois extraits où l'auteur révèle l'identité de son véritable narrateur. Deux d'entre eux renvoient au présent de la narration<sup>16</sup> : « Personne, à l'heure où Mathilde écrit ces lignes, ne peut imaginer comme elle aimait Sylvain<sup>17</sup>. » et « Mathilde se trouve dans le petit salon, entourée de son père, de sa mère, de Sylvain, de quelqu'un d'autre qu'aujourd'hui, quand elle écrit ces lignes, elle a oublié<sup>18</sup>. » Les citations ne peuvent pas être plus évidentes, elles désignent la jeune fille comme l'instance narrative du récit et indiquent qu'il s'agit là d'une narration faite à l'écrit.

Avant d'examiner les indices que le texte nous révèle sur cette narration écrite, nous devons constater que Mathilde-narratrice, cachée derrière le masque d'un narrateur anonyme, se tient obstinément à cette identité feinte. Il n'arrive que deux fois qu'elle paraît oublier le camouflage. Le premier lapsus se trouve dans le récit de l'amour de Mathilde et de Manech : « Elle [Mathilde] y [au baiser] prend goût si vite qu'elle se demande comment elle a pu attendre si longtemps et lui, ma foi, il est rouge jusqu'aux oreilles, mais elle sent bien qu'il ne déteste pas la nouveauté<sup>19</sup>. » Le déterminant possessif *ma* indique explicitement la véritable identité du narrateur. Quant au deuxième lapsus, il consiste à l'utilisation du déterminant possessif de la première personne du pluriel. Il se trouve dans un récit intérieur au troisième degré, dont le narrateur est un soldat autrichien qui le raconte à la sœur de son camarade défunt. C'est finalement la jeune fille qui le conte à Mathilde, mais ses paroles sont rapportées par la narration hétérodiégétique : « Le soldat français a soufflé : « Merde ! » C'est l'un des rares mots que le feld-

<sup>16</sup> En ce qui concerne le troisième exemple, qui est en effet un aveu fait par Mathilde à ses chats, nous y reviendrons plus tard, lors de l'analyse thématique du roman.

<sup>17</sup> S. Japrisot : *Un long dimanche de fiançailles*, *op.cit.* : 281.

<sup>18</sup> *Ibid.* : 297-298.

<sup>19</sup> *Ibid.* : 194.

webel connaît de notre langue<sup>20</sup>. » Le possessif *notre* fait référence à la langue française, il est donc évident qu'il ne peut être utilisé ni par la narratrice 2<sup>o</sup>, ni par le narrateur 3<sup>o</sup> qui sont tous les deux d'origine autrichienne.

Pour ce qui est de l'explication de l'utilisation des possessifs de la première personne *ma/notre*, deux interprétations nous semblent plausibles. Si nous n'admettons pas que le narrateur du récit soit Mathilde, il pourrait être question d'une métalepse<sup>21</sup> du narrateur extradiégétique qui paraît alors oublier sa propre position narrative. Selon toute vraisemblance c'est cette interprétation qu'a choisie Katalin Till, la traductrice hongroise du roman de Japrisot. Dans sa version, elle a omis la première tournure, et a reformulé la deuxième, parce que sous l'angle de cette interprétation les deux expressions sont vraiment gênantes<sup>22</sup>.

La seconde interprétation, celle qui nous paraît plus pertinente, est fondée sur la théorie de l'identité camouflée du narrateur extradiégétique. Mathilde, qui raconte le récit de son amour en respectant strictement la narration hétérodiégétique feinte, sous l'influence de la passion évoquée sort de son rôle pour un instant, et s'adresse à elle-même, comme si elle se doublait. Un pareil processus peut être remarqué dans le second extrait, où l'opposition évidente de la langue du narrateur du récit 3<sup>o</sup> et du narrateur extradiégétique du récit 1<sup>o</sup> souligne l'importance de l'information révélée par le récit. En rapportant le récit encadré, Mathilde découvre une pièce capitale du « gigantesque puzzle<sup>23</sup> » qu'est son enquête. Le juron, grommelé par un soldat français et retenu par un soldat autrichien prouve qu'au moins un, sinon deux des condamnés ont réussi à échapper au massacre dans le *no man's land*. Dans l'excitation de la découverte, Mathilde oublie le masque du narrateur extérieur qu'elle s'est imposé, et ne peut pas s'empêcher de se déplacer dans sa propre peau. C'est alors qu'elle passe du *elle* du narrateur anonyme à *notre langue* de la narratrice autodiégétique.

<sup>20</sup> *Ibid.* : 275.

<sup>21</sup> Selon la définition de Genette, la métalepse est l'intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique. Voir G. Genette : *Figures III, op.cit.* : 244.

<sup>22</sup> Traduction par K. Till : « Olyan jólesik, hogy Mathilde nem érti, miért várt ennyi ideig. Manech viszont nyakig vörösödik, de Mathilde érzi, hogy ő sem bánja az újítást. » S. Japrisot : *Hosszú jegyesség [Un long dimanche de fiançailles]*, Budapest : Konkrét könyvek, 2004 : 179. « A francia katona ekkor azt sottogta : « A francba ! » Ez egyike annak a néhány szónak, amennyit a törzsőrmester ismert. » *Ibid.* : 258.

<sup>23</sup> J.-C. Bologne : « Japrisot : l'obsession du labyrinthe », *Magazine littéraire* 293, 1991 : 66–69, p. 66.

Si nous posons la question de savoir ce qui nous autorise à accorder plus de crédit à la deuxième hypothèse, nous pourrions trouver la réponse dans la technique d'écriture de l'écrivain. Il reste peu probable que Japrisot, maître incontestable du roman policier français, spécialiste des structures narratives subversives, auteur de livres où l'identité du coupable est révélée parfois à l'aide d'une seule phrase, commette une telle bévue.

Après ce petit détour consacré aux tournures transgressives de la narration dissimulée, revenons à la forme écrite de celle-ci. À mesure que nous avançons dans la lecture, le texte nous fournit de plus en plus de renseignements sur cette écriture. En ce qui concerne les cadres temporels de celle-ci, Mathilde commence à noter tout ce qui est en rapport avec la mort des cinq condamnés immédiatement après sa rencontre avec Daniel Esperanza, en août de 1919. Elle continue cette activité même après avoir appris la vérité : sa dernière note date de janvier 1965, bien que sa recherche ait été terminée en 1924.

Nous apprenons relativement beaucoup de détails sur les circonstances extérieures de l'écriture de Mathilde. Elle prend ses notes sur des feuilles à dessin, ramassées, ou plus exactement empilées dans un coffret d'acajou<sup>24</sup>, reçu de Manech pour son quinzième anniversaire, comme boîte à peinture<sup>25</sup>. Car Mathilde ne range ni les lettres qu'elle reçoit, ni les récits qu'elle fait de ses rencontres avec des témoins, ni les différents objets liés à sa recherche : dans sa «collection», elle ne respecte aucun ordre logique ou chronologique. Elle se contente de recueillir tout ce qui est en rapport avec la nuit de l'exécution et d'en remplir son coffret.

Le roman nous renseigne également sur la façon dont elle rédige son insolite «journal intime», ainsi que sur le but ultime de celui-ci.

Elle écrit à l'encre noire ce que lui a raconté Daniel Esperanza. Elle a une bonne mémoire. Elle s'efforce de retrouver les phrases qu'il a prononcées. Elle est attentive à la voix du pauvre homme, restée dans ses oreilles, mais plus encore à ce qu'elle voyait au fur et à mesure de son récit, aussi net que si elle avait vécu ces choses elle-même, et maintenant tout est inscrit dans son souvenir comme sur une pellicule de cinéma. Pour combien de temps, elle n'en sait rien. C'est pourquoi elle en prend note.

<sup>24</sup> C'est pour cela que le sixième chapitre du roman composé presque uniquement des lettres — excepté quelques phrases reliant les lettres citées —, est intitulé *Le coffret d'acajou*.

<sup>25</sup> L'une des multiples vies de Mathilde mentionnées ci-dessus est justement la peinture.

Le lecteur, qui est porté à imaginer Mathilde faible et fragile à cause de son handicap, ne cesse de s'étonner de la prévoyance de la jeune fille qui comprend, dès le premier moment, que sa recherche sera longue et difficile. Elle se met à enregistrer tout ce qu'elle dépiste, de peur que les souvenirs ne se fanent avec le temps qui passe. Le fait qu'elle décide d'écrire le récit entendu avec les mots de celui qui le lui a raconté est loin d'être inintéressant, car il peut expliquer la prédominance de la focalisation interne des récits intérieurs rapportés dans le récit premier. Par le choix de cette technique, Mathilde, en tant que narratrice, réussit à donner une vivacité à son récit, et elle offre à la fois une possibilité d'intériorisation et d'identification aux lecteurs. Nous ne pensons pas exclusivement aux lecteurs réels du roman<sup>26</sup>, mais aussi aux narrateurs intradiégétiques qui, en tant que personnages, font partie du récit. En effet, il faut souligner que finalement les feuilles écrites par Mathilde trouvent leurs lecteurs au niveau de la fiction aussi. Plusieurs d'entre elles sont lues par le père de Mathilde. Mais celui qui les lit toutes est Célestin Poux, l'ancien soldat longuement cherché par Mathilde. Il lit son pensum, pour reprendre l'expression de Japrisot, après avoir raconté à la femme ce qu'il savait de la nuit horrible, au moment où la vérité n'était pas encore révélée. Il s'agit en effet d'une lecture active et interactive, puisque, d'une part Poux commente les notes de Mathilde, d'autre part, il les discute avec elle.

Il arrive, bien que rarement, que les notes prises par Mathilde sont insérées textuellement dans le roman. Dans ces cas-là, pour que le lecteur puisse les distinguer du récit premier, Japrisot utilise les caractères italiques : «Elle écrit sur une feuille à dessin, d'une main qui tremble un peu, tant son excitation est grande. *Une nouvelle pièce du puzzle se met en place. Véronique Passavant rompt avec l'Eskimo pendant sa permission de juin 1916 [ . . . ]*<sup>27</sup>». L'insertion sert de repères aux lecteurs, pour pouvoir suivre plus facilement l'acheminement logique de Mathilde. Car elle n'enregistre pas seulement ce qu'elle apprend, mais aussi les conséquences qu'elle tire des informations acquises, les hypothèses qu'elle en fait, et le pas suivant à franchir sur le long chemin de sa recherche.

Avant de révéler la véritable identité du narrateur, nous avons affirmé que c'était lui qui assumait la narration tout au long du récit, excepté natu-

<sup>26</sup> Le narrateur extradiégétique, de par sa nature, ne peut s'adresser qu'à un narrataire extradiégétique considéré comme un lecteur virtuel auquel les lecteurs réels peuvent s'identifier. Voir G. Genette : *Figures III, op.cit.* : 266.

<sup>27</sup> S. Japrisot : *Un long dimanche de fiançailles, op.cit.* : 154.

rellement les récits intérieurs. À la lumière de l'identification de Mathilde avec le narrateur hétérodiégétique, nous devons réviser notre constatation. L'étude du texte nous permet d'émettre une hypothèse intéressante. Il est incontestable que la narration hétérodiégétique reste présente tout au long du roman, ce qui change c'est la personne du narrateur. Le dernier chapitre du roman, bien qu'il fasse écho au premier de plusieurs points de vue, se différencie considérablement du reste du roman. Comme nous l'avons noté, c'est l'unique endroit du livre qui est raconté au passé simple. Sans entrer dans les détails d'une analyse grammaticale, aussi intéressante qu'elle soit, nous nous bornons à remarquer que le passé simple sert généralement à exprimer un fait délimité du passé, sans considération de la relation qu'il peut avoir avec le présent. Il en découle que le changement de temps verbaux indique une rupture explicite au sein du texte. Le langage du récit est également modifié dans ce chapitre, il devient sensiblement moins familier. Mais ce qui est le plus remarquable, c'est le changement stylistique. Le ton du chapitre racontant l'enterrement des cinq cadavres dispersés est, contrairement à toute attente, lyrique. Ce lyrisme n'est que renforcé par l'épithète qu'écrit un soldat sur une page de carnet placée dans une boîte de tabac en métal, et qui constitue la clôture du roman, une clôture vraiment poétique<sup>28</sup>.

*Cinq soldats français  
ici reposent,  
morts leurs souliers aux pieds,  
à la poursuite du vent,  
le nom du lieu,  
où se fanent les roses,  
et une date  
Il y a longtemps.*<sup>29</sup>

Les changements énumérés ci-dessus ne sont pas dus au hasard, ils s'expliquent par le changement de narrateur. Au lieu de considérer ce récit comme un acte narratif assumé par Mathilde à la troisième personne, nous l'envisageons comme un récit rapporté par un narrateur extradiégétique dont l'identité n'est pas révélée. Autrement dit, nous pensons que la narration dissimulée de Mathilde prend fin dans l'avant-dernier chapitre, au

<sup>28</sup> Dans un entretien accordé au *Matin de Lausanne*, Japrisot avoue qu'il a ajouté ce dernier chapitre de trois pages à son roman pour calmer ses lecteurs. Propos cités dans le dossier du roman in S. Japrisot : *Un long dimanche de fiançailles*, *op.cit.* : 360.

<sup>29</sup> L'italique est utilisé par le romancier. S. Japrisot : *Un long dimanche de fiançailles*, *op.cit.* : 313.

moment où elle rencontre Manech amnésique, au moment où sa recherche prend fin.

Nous nous sommes attardée assez longuement sur la présentation de la narration insolite du roman, mais nous n'avons pas encore donné de réponse à la question la plus intéressante : pour quelles raisons Japrisot utilise-t-il la technique de la dissimulation du narrateur ? Pour pouvoir y répondre, nous devons étudier le genre et le thème central du roman.

Nous n'avons qu'à lire *Un long dimanche de fiançailles* pour constater qu'il a un genre mixte, c'est-à-dire il possède des traits caractéristiques de plusieurs genres à la fois. Premièrement, le roman peut être classé à juste titre parmi les romans historiques, car il s'inscrit dans la riche tradition des romans de guerre. L'objectif de Japrisot, comme il l'a avoué, n'était pas d'écrire un roman historique proprement dit, mais de ressusciter l'atmosphère de la vie dans les tranchées, de donner et de se donner l'illusion du vécu<sup>30</sup>. Malgré cette intention de l'écrivain, son roman est mentionné dans tous les livres consacrés aux récits de la guerre 14-18, puisqu'il se construit autour d'un événement traumatisant, passé longtemps sous silence par le discours officiel : l'exécution des soldats qui se sont mutilés. Même si la véritable intrigue du roman se passe entre 1919 et 1924, il n'en reste pas moins vrai que la guerre est le cadre de tous les récits intérieurs, racontés par divers narrateurs. Rappelons que ces récits intérieurs sont soit homodiégétiques, soit autodiégétiques, ce qui veut dire qu'ils sont racontés par des narrateurs qui ont participé aux événements racontés. Grâce à ce type de narration, le lecteur peut connaître l'expérience vécue de plusieurs personnages, et non pas celle d'un seul narrateur. De plus, les divers personnages n'ont pas la même image de la guerre, étant donné que chacun l'a vécue autrement. Il en découle que la multiplication des points de vue subjectifs aboutit à une polyphonie qui s'harmonise bien avec le récit de guerre et en donne une vision plus réaliste, plus globale.

En dépit de l'importance accordée à la guerre dans le roman, elle n'est pourtant qu'une sorte d'arrière-plan à la recherche de Mathilde. En fait, cette enquête ressemble beaucoup aux enquêtes des romans policiers. Il n'y a en cela rien d'étonnant. Japrisot, auteur connu et reconnu de polars, recourt au genre déjà éprouvé dans ce livre aussi. *Un long dimanche de fiançailles* peut être qualifié de roman à suspense pour des raisons multiples<sup>31</sup>. Il se caracté-

<sup>30</sup> « J'ai travaillé un an sur la documentation non pas pour écrire un roman historique, mais pour me donner l'impression que j'avais vécu tous ces moments. » Les propos des écrivains cités dans le dossier du roman in S. Japrisot : *Un long dimanche de fiançailles*, *op.cit.* : 328.

<sup>31</sup> Pour ce qui est de la typologie des romans policiers, voir T. Todorov : « Typologie du roman policier », T. Todorov : *Poétique de la prose*, Paris : Seuil, 1971 : 55-65.

rise par la présence d'un double récit : le récit du crime (l'exécution barbare des condamnés) et celui de l'enquête<sup>32</sup> (la recherche de la vérité menée par Mathilde). Comme le genre l'exige, le roman attribue une importance particulière au deuxième récit, puisque le crime n'est que le point de départ de l'intrigue, l'intérêt réside plutôt dans l'enquête racontée au présent. Celle-ci est indissolublement liée à l'histoire d'amour de Mathilde et de Manech. Car, n'oublions pas qu'*Un long dimanche de fiançailles* est aussi un roman d'amour, même si l'amour n'y constitue que le fil secondaire. Comme l'a affirmé l'écrivain : «Ainsi s'est greffé, sur le thème tragique des condamnés de 1917, celui d'un amour indomptable<sup>33</sup>.» Pourtant, l'histoire de cet amour «indomptable» n'occupe qu'une part minime du roman, un seul chapitre y est consacré.

Il est indéniable que l'amour est au point de départ de l'enquête, parce que c'est l'amour qui incite Mathilde à l'entreprendre et à la mener jusqu'au bout en dépit des nombreux obstacles qui se dressent devant elle. Ressort puissant, mais point unique. Mathilde reconnaît plusieurs fois que ce n'est plus son amour qui compte, mais «Ce dimanche de neige, entre deux tranchées ennemies [. . .]. Le reste, elle s'en accommode, elle n'a pas le sentiment que c'est important, ni tout à fait réel<sup>34</sup>.» Quoiqu'en pensent les autres, ce que Mathilde cherche, c'est de prime abord la vérité, l'amour ne venant qu'après. Le fait que Mathilde prend en considération toutes les solutions possibles, même celles qui seraient décevantes pour elle, constitue déjà une preuve en soi : elle sait bien que Manech, même s'il avait été sauvé miraculeusement, aurait pu trouver un refuge auprès d'une autre.

Nous pouvons constater que l'enquête de Mathilde a une autre raison d'être, aussi importante que l'amour. En fin de compte, si Mathilde accomplit sa recherche malgré l'apparente impossibilité de la réussite, c'est qu'elle veut se prouver qu'elle en est capable. Autrement dit, l'objectif de Mathilde n'est pas simplement la révélation du secret, mais le perfectionnement de son moi. Cette autre raison de l'enquête de Mathilde s'explique par le genre du roman d'apprentissage dont les traits distinctifs peuvent être également révélés dans le livre de Japrisot.

<sup>32</sup> Nous rappelons que dans *Un long dimanche de fiançailles* Japrisot complique encore la double structure des polars, en doublant le récit de l'enquête : le roman fait allusion maintes fois à la recherche d'une autre veuve, une certaine Tina Lombardi, mais cette recherche n'est pas racontée.

<sup>33</sup> S. Japrisot : *Un long dimanche de fiançailles*, *op.cit.* : 62.

<sup>34</sup> *Ibid.* : 184.

Il est notoire que le roman d'apprentissage a pour thème central l'évolution—sentimentale, intellectuelle, sociale ou physique—d'un jeune héros généralement naïf, qui, au cours de son apprentissage, découvre les grands moments de l'existence humaine. Souvent l'évolution du héros s'organise autour de la recherche d'un objet ou d'un être. Rappelons aussi que ce qui se cache finalement au fond des romans d'apprentissage, c'est la découverte de soi : à travers les épreuves et les vicissitudes rencontrées, le jeune héros fait l'expérience de soi, de ses désirs, de ses limites, il se forge une conception de la vie. Ajoutons-y que le roman d'éducation semble être particulièrement apte à mettre en scène conjointement un parcours individuel et une histoire collective, ce qui est le cas de notre corpus également.

Pourtant, le roman de Japrisot s'écarte du modèle traditionnel du genre dans la mesure où nous ne pouvons pas parler d'évolution proprement dite : Mathilde a un caractère tout fait au début du récit. Elle est intelligente, déterminée, persévérante, voire entêtée, quelqu'un qui va toujours jusqu'au bout. Ce trait de caractère de la jeune fille est souligné par tous les personnages du roman qui entrent en relation avec elle, même si ce n'est que pour une courte durée. De ce point de vue, elle n'évolue point au cours du roman, car ni son caractère, ni sa vision du monde ne changent. Ce qui nous permet quand-même de qualifier notre livre de roman d'éducation moderne, c'est le thème de la recherche, ou plus précisément, le thème de la double recherche. En effet, le roman de Japrisot suggère constamment, même s'il n'est pas toujours aisé de le remarquer, une autre recherche greffée sur celle de la vérité. Il s'agit notamment de la recherche d'identité de Mathilde.

De prime abord, il faut souligner que cette recherche identitaire est celle d'une femme. La littérature du XX<sup>e</sup> siècle met en scène de nombreux personnages féminins à la recherche de leur identité perdue, ou refoulée. Il arrive souvent qu'elles éprouvent le désir de disposer d'une identité multiple, ce qui implique certains aspects féministes ou idéologiques, et ce qui est d'ailleurs typique de l'identité féminine. Cette constatation est valable pour Mathilde également, qui, en dépit de son deuil ou plutôt indépendamment de lui cherche à vivre de multiples vies : par exemple elle peint, elle enseigne les enfants de la ville voisine, elle s'occupe de ses chats. Elle essaie même de tomber amoureuse d'un chirurgien américain, mais vu qu'il est marié et qu'elle ne trompe jamais son fiancé, cela reste une parenthèse futile.

Deuxièmement, rappelons qu'il s'agit de la recherche d'identité d'une jeune femme paralysée. Ce fait prend une importance particulière dans le roman. D'une part parce que tout le monde suppose qu'une jeune femme

paralysée est incapable d'aller au bout, d'autre part parce que, à côté de la ténacité de l'héroïne, c'est justement son handicap qui l'aide à révéler la vérité. Car si elle arrive à atteindre son but, c'est en conséquence de sa capacité de voir ce que les autres ne voient pas, ou plus exactement en conséquence de sa capacité de ne pas voir ce que les autres voient. Cette capacité de Mathilde, d'ailleurs anticipée par l'exergue du roman<sup>35</sup>, vient justement de son handicap : elle est habituée aux difficultés, elle a appris à se débrouiller seule dans des circonstances où tout autre que Mathilde reculerait.

C'est d'ailleurs la recherche identitaire de l'héroïne qui permet à Japrisot de citer, en épigraphe du roman, *De l'autre côté du miroir* de Carroll. Entre Mathilde et Alice se dessinent plusieurs ressemblances. Comme Alice, Mathilde cherche aussi à dépasser ses propres limites. Comme Alice, Mathilde part aussi en quête d'une identité. Bien qu'elle soit plus âgée qu'Alice, pareillement à celle-ci, Mathilde possède un caractère double dû à son âge : elle est à moitié enfant, à moitié adulte. Son côté enfantin, au lieu de la freiner, l'aide plutôt dans sa recherche. Étant quelquefois trop imaginative, caractéristique typique des enfants, elle est capable de tisser des histoires entières à propos d'objets insignifiants, et qui s'avèrent toujours justes. C'est pour cela qu'elle arrive sans cesse à dépasser ses propres limites.

La dualité du personnage principal s'accorde bien avec la structure du double récit et le thème de la double recherche. L'ambivalence issue de l'apparente dualité de la narration dissimulée, interrogation essentielle de la présente étude, ne fait que renforcer l'ambivalence du caractère de Mathilde, présentée ci-haut.

Dans la première partie de notre analyse, lors de la présentation du «journal» rédigé par Mathilde, nous avons fait allusion à un extrait, témoignant directement de l'identité du narrateur, mais nous ne l'avons pas cité. Si nous y revenons, nous comprenons pourquoi Mathilde décide de camoufler son identité de narratrice. Mathilde fait cette confidence à ses chats : «Dans cette boîte se trouve l'histoire d'une de mes vies. Et voyez-vous, je la raconte à la troisième personne, ni plus ni moins que si j'étais un autre. Savez-vous pourquoi ? Parce que j'ai peur et que j'ai honte de n'être que moi et de ne pouvoir arriver au bout<sup>36</sup>.» Ce discours tend à montrer à quel point Mathilde a

<sup>35</sup> «Je vois personne sur la route», dit Alice. «Comme je voudrais avoir d'aussi bons yeux», remarqua le Roi d'un ton amer. «Voir Personne ! Et à cette distance encore ! Moi, tout ce que je suis capable de voir, sous cette lumière, c'est des gens !» S. Japrisot : *Un long dimanche de fiançailles*, *op.cit.* : 7.

<sup>36</sup> *Ibid.* : 133.

peur du fiasco, sentiment dont elle parle le plus rarement possible. Nous comprenons à la lecture de ces phrases que si Mathilde décide de feindre d'être un narrateur extérieur à l'histoire, c'est qu'elle pourrait plus facilement raconter son éventuel échec à la troisième personne. D'autant plus que l'enjeu de la double recherche de Mathilde est sa propre vie : « Et puis, Mathilde est d'heureuse nature. Elle se dit que si ce fil ne la ramène pas à son amant, tant pis, c'est pas grave, elle pourra toujours se pendre avec<sup>37</sup>. »

Il nous paraît que Mathilde a besoin de cette distanciation pour pouvoir se raconter pleinement. Elle se tient donc à l'écart de son propre récit, pour pouvoir le mieux maîtriser. Ce choix lui permet d'éviter en même temps le ton pathétique, facilement associable au sujet de la guerre, le ton sentimental provoqué par l'intrigue amoureuse, et le ton confidentiel inhérent à tout récit autodiégétique. L'invention de ce narrateur fictif est le prétexte d'une distanciation critique qui donne une sobriété exemplaire au récit que Mathilde écrit.

En guise de conclusion, nous devons donc répéter que l'ambiguïté de la structure narrative issue de la technique de la narration dissimulée est impliquée par le genre multiple du roman, aussi bien que par le thème de la double recherche.

Le fait que la recherche d'identité de Mathilde aboutit à l'écriture ne doit pas nous surprendre, un grand nombre de personnages de la littérature contemporaine y retrouvent leur raison d'être. Si Mathilde décide d'écrire sa double recherche qui, au moment où elle l'entreprend paraît impossible, c'est parce qu'elle ne peut pas faire autrement, c'est parce que malgré son découragement, l'espoir travaille en elle.

<sup>37</sup> *Ibid.* : 27.

