

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

LA REPRÉSENTATION DE LA FEMME MEURTRIÈRE DANS TROIS ROMANS
POLICIERS CONTEMPORAINS : ENTRE STÉRÉOTYPES ET CONTRE-
STÉRÉOTYPES

MÉMOIRE PRÉSENTÉ COMME EXIGENCE PARTIELLE DE LA
MAÎTRISE EN LETTRES (AVEC MÉMOIRE) (2036)

PAR
RAPHAËLE ROBERGE

AOÛT 2025

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire, de cette thèse ou de cet essai a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire, de sa thèse ou de son essai.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire, cette thèse ou cet essai. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire, de cette thèse et de son essai requiert son autorisation.

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIÈRES.....	ii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I.....	9
CONSTRUCTION ET REPRÉSENTATIONS DE LA FEMME MEURTRIÈRE ...	9
1. LA FEMME MEURTRIÈRE DANS LA SOCIÉTÉ OCCIDENTALE	10
2. LA REPRÉSENTATION DE LA FEMME MEURTRIÈRE DANS L’IMAGINAIRE COLLECTIF	21
2.1 Le stéréotype.....	23
2.2 Les stéréotypes sexuels.....	25
2.2.1 Des représentations de la femme	30
2.3 Les contre-stéréotypes.....	38
3. LE STÉRÉOTYPE DANS LE ROMAN POLICIER.....	40
4. LA FEMME DANS LE ROMAN POLICIER.....	42
CHAPITRE II	47
STÉRÉOTYPES ET MISE EN RÉCIT DE LA FEMME MEURTRIÈRE.....	47
1. LA CAGE DORÉE : L’EFFACEMENT DE SOI.....	47
2. TOUCHER MORTEL : DEVENIR FEMME FATALE	58
3. RIEN QUE POUR MOI : DE L’OBSESSION À LA FOLIE MEURTRIÈRE	66
CHAPITRE III.....	76
DÉCONSTRUCTION DES STÉRÉOTYPES ET CONTRE-STÉRÉOTYPES	76
1. LE CONTRE-STÉRÉOTYPE DESTRUCTEUR DES STÉRÉOTYPES DE GENRE	77
2. LA CAGE DORÉE : LA REVANCHE DES FEMMES.....	78
3. TOUCHER MORTEL : TEL EST PRIS QUI CROYAIT PRENDRE OU QUAND LA VEUVE NOIRE TISSE SA PROPRE TOILE	89
4. RIEN QUE POUR MOI : DE L’OBSESSION À LA FOLIE MEURTRIÈRE (BIS)	97
CONCLUSION	106
BIBLIOGRAPHIE.....	114

INTRODUCTION

Depuis ses origines, le roman policier a su captiver les lecteurs par ses intrigues complexes, ses rebondissements inattendus et ses enquêteurs aux diverses personnalités. Toutefois, dès la naissance du roman policier, au XIX^e siècle, les personnages féminins sont non seulement fréquemment absents ou très peu représentés, mais aussi généralement stéréotypés. En effet, les femmes, qu'elles soient victimes, criminelles ou adjuvantes, ont souvent été reléguées à des rôles stéréotypés qui reflètent et perpétuent les normes sociétales de l'époque qui les a vu naître. Le genre policier a été largement codifié par des hommes, pour un lectorat masculin. Malgré l'évolution de la représentation de la femme dans le roman policier, on retrouve encore aujourd'hui très peu de personnages féminins dans le rôle de la protagoniste, plus particulièrement de la meurtrière.

Les auteurs Ingrid Noll, Peter James et Camilla Läckberg ont toutefois accordé ce rôle principal à la femme dans leurs œuvres respectives, *Rien que pour moi*¹ (1991),

¹ Ingrid Noll, *Rien que pour moi*, Paris, Calmann-Lévy, 1996, 229 p.

*Toucher mortel*² (2018) et *La cage dorée*³ (2019). En outre, dans *Rien que pour moi* et *La cage dorée*, la femme criminelle est aussi la narratrice, ce qui donne un accès privilégié à ses pensées et à ses actions. C'est donc sur les personnages féminins commettant plusieurs assassinats au sein de ces trois romans noirs que le présent mémoire portera. Nous nous pencherons plus spécifiquement sur les stéréotypes sexuels associés au personnage de la meurtrière de même qu'à la déconstruction de ces stéréotypes, par le biais des contre-stéréotypes. Il sera d'autant plus intéressant d'interroger ces trois œuvres contemporaines qu'elles ont été écrites par des auteurs provenant de trois pays différents.

Ingrid Noll est née en 1935, à Shanghai, où elle passe son enfance et le début de son adolescence. En 1949, ses parents, qui sont d'origine allemande, retournent s'établir en Allemagne. Quelques années plus tard, Ingrid Noll amorce des études supérieures en littérature allemande et en histoire de l'art à l'Université de Bonn, des études qu'elle abandonne bien vite. Ce n'est qu'à la fin des années 1980 qu'elle entame sa carrière d'auteure. Elle publie une première œuvre en 1991⁴, soit le roman qui sera au cœur de notre étude, *Rien que pour moi*. Ce roman trace le portrait de Rosemarie Hirte, une femme qui, à 52 ans, est toujours célibataire. Elle éprouve, lors d'une conférence, un véritable coup de foudre pour l'orateur, Witold Engtern, qui est professeur. Afin de conquérir ce dernier, Rosemarie éliminera toutes les conquêtes véritables ou imaginaires du professeur.

² Peter James, *Toucher mortel*, Paris, Fleuve noir, 2018, 525 p.

³ Camilla Läckberg, *La cage dorée*, Arles, Actes Sud, 2019, 243 p. *La cage dorée* est le premier volet d'un diptyque, dont le deuxième tome, *Les ailes d'argent*, est paru en 2020, en français, aux Éditions Actes Sud.

⁴ Son premier roman a alors été publié en Allemagne sous le titre *Der Hahn ist tot*. Ce n'est que cinq ans plus tard que la traduction française de cette œuvre sera disponible.

Noll est l'une des écrivaines de romans policiers allemands les plus connues dans le monde alors que ses œuvres sont traduites dans plus d'une vingtaine de langues. Elle reçoit, en 1994, le prix Friedrich Glauser pour son livre *La tête de nos amants*, une distinction remise pour le meilleur roman policier publié en allemand. En 2005, elle est consacrée par l'institution littéraire allemande avec le prix d'honneur Glauser, remis pour l'intégralité de son œuvre. Ingrid Noll a aussi été nommée commissaire en chef honoraire de la police de Bonn en 2016, puis de Manheim en 2019. De plus, quatre de ses œuvres ont été portées au grand écran et elle est la scénariste de la série très populaire en Allemagne, *Bommels Billigflüge*. La majorité de ses romans mettent en scène la femme en tant que criminelle. En effet, « Ingrid Noll se passionne pour l'homicide féminin [...] ainsi que pour les causes de la criminalité féminine et leurs liens avec les structures sociales et les rapports de pouvoir à l'intérieur d'une famille, d'un groupe d'amis ou de la société⁵ ».

Peter James, né en 1948 en Angleterre, est, pour sa part, un auteur de romans policiers et de romans fantastiques. Il est aussi scénariste et producteur de cinéma. Après des études supérieures à la *Ravensbourne Film School*, il explore le milieu du cinéma hollywoodien en déménageant au Canada⁶ où il décroche son premier emploi comme écrivain pour l'émission de télévision pour enfant *Polka Dot Door*. En 1981, il se lance dans l'écriture de romans. Ce n'est toutefois qu'en 2005 qu'il débute sa populaire série mettant en scène le commissaire Roy Grace de la police de Brighton, avec la publication de *Comme une*

⁵ Régine Atzenhoffer, « Au cœur du crime féminin. Les tueuses dans l'œuvre d'Ingrid Noll », *Figures et personnages de criminelles : des histoires tragiques au roman policier*, Ariane Ferry et Sandra Provini (dir.), Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2023, p. 290.

⁶ Depuis 2018, il habite à Jersey, une île entre la France et l'Angleterre, dépendance de la Couronne britannique.

tombe. Le roman remporte le premier prix polar international au 11^e Salon Polar & Co de Cognac, en 2006. La série compte maintenant dix-neuf romans et est toujours en cours d'écriture. Le roman à l'étude, *Toucher mortel*, est le douzième livre de la série. Peter James y campe le personnage de Jodie Danforth, une jeune femme séduisante qui attire volontairement les hommes riches et vulnérables, pour ensuite les assassiner et profiter de leur fortune. Les enquêtes du détective Roy Grace ont été adaptées en 2021 sous forme de série télévisée. Au cours de sa carrière, l'auteur britannique a aussi été le récipiendaire du *Krimi-Blitz* en 2005, prix remis pour le meilleur roman policier de l'année en Allemagne, et du Prix Cœur Noir au festival du polar de Saint-Quentin-en-Yvelines en 2007. Son œuvre a été traduite en plus d'une trentaine de langues.

Jean Edith Camilla Läckberg Eriksson, mieux connue sous le nom de Camilla Läckberg, est née en 1974, à Fjällbacka, petite ville de Suède où se déroulent la plupart de ses romans. Elle a d'abord été économiste, après avoir obtenu son diplôme de l'Université des hautes études commerciales de Göteborg. En 2003, elle publie son premier ouvrage, *La princesse des glaces*, qui obtient, en 2008, en France, le grand prix de la littérature policière. Avec ce roman, l'auteure amorce une série de romans policiers qui mettent en scène les personnages d'Érica Flack et de Patrick Hedström. Ces deux personnages ont été portés à l'écran dans une série suédoise en 2011. En 2013, le cinquième tome de cette série, *L'enfant allemand*, a été adapté en un long métrage. L'œuvre que nous avons retenue, *La cage dorée*, ne fait cependant pas partie de cette série. Le roman s'articule autour du personnage de Faye⁷, une femme au foyer, qui, à première vue, est soumise à son mari.

⁷ Le nom de jeune fille de Faye n'est jamais mentionné. Le nom de son mari est Jack Adelheim, mais le nom de femme mariée de Faye n'apparaît pas non plus dans le roman.

Toutefois, après avoir découvert les infidélités de ce dernier, Faye s'affranchit de ce rôle et se venge. On assiste alors à sa quête d'émancipation et de pouvoir. Récipiendaire de plusieurs prix, Camilla Läckberg est aujourd'hui l'une des écrivaines de romans policiers les plus lues dans le monde et son œuvre a été traduite en plus de cinquante langues.

Il existe très peu d'études sur les trois romans de notre corpus. En fait, en ce qui concerne les romans de Peter James et de Camilla Läckberg, outre les comptes rendus parus lors de leur sortie, aucune étude les concernant ne semble avoir été réalisée. L'œuvre d'Ingrid Noll, pour sa part, a attiré l'attention des chercheurs allemands. Une première étude, publiée en 2013, se penche sur les meurtrières dans l'œuvre complète de Noll⁸, mais a été traduite en espagnol seulement. Une seconde explore la hiérarchisation des personnages féminins dans les romans de l'auteure allemande et n'a pas été traduite⁹. La troisième, traduite en français, porte sur la représentation de la vieillesse dans les romans d'Ingrid Noll¹⁰ et ne concerne pas notre propos. Enfin, en 2023, Régine Atzenhoffer a publié un article intitulé « Au cœur du crime féminin. Les tueuses dans l'œuvre d'Ingrid Noll¹¹ ». À partir de trois romans de l'auteure, soit *Rien que pour moi*, *Confessions d'une pharmacienne* et *La tête de nos amants*, elle brosse un portrait psychologique de la femme criminelle chez Noll. La chercheuse décrit cette héroïne comme une femme en apparence normale, presque banale, esseulée et incapable de freiner ses pulsions violentes, ce qui la

⁸ Anna Lily Wimmer, *Die Mörderinnen in den Kriminalromanen der Ingrid Noll*, *magistra der Philosophie*, Université de Vienne, 2013, 87 p.

⁹ Julia Mölzer, *Vom Leben benachteiligt – die Frauenfiguren in den Werken von Ingrid Noll*, *magistra der Philosophie*, Université de Vienne, 2018, 99 p.

¹⁰ Simone Orzechowski, « Personne n'est par-delà le bien et le mal ! La représentation de la vieillesse dans les romans d'Ingrid Noll », *Germanica* [En ligne], vol. 50, 2012, p. 47-60, URL : <https://www.cairn.info/revue-germanica-2012-1-page-47.htm> (page consultée le 5 janvier 2020).

¹¹ Régine Atzenhoffer, « Au cœur du crime féminin. Les tueuses dans l'œuvre d'Ingrid Noll », *Figures et personnages de criminelles : des histoires tragiques au roman policier*, *op. cit.*, p. 289-298.

mène au meurtre. Atzenhoffer conclut que la criminelle chez Noll « dérange les représentations traditionnelles sur les modèles sexués, selon lesquels les femmes commettant un crime de sang seraient, avant tout, victimes du destin, de violences conjugales, du syndrome de la femme battue ou chercheraient à protéger leurs enfants¹² », ce qui permet d'expliquer son succès en Allemagne et inscrit l'écrivaine dans la lignée du « néo-polar » allemand.

Bien que les études sur le meurtre au féminin soient en plein essor depuis quelques années¹³, la femme meurtrière dans la littérature policière reste encore peu étudiée. Notre recherche s'inscrit donc dans un contexte d'émergence de ces études et dans une période où l'emploi de contre-stéréotypes, comme celui de la femme meurtrière, pourrait modifier la nature des stéréotypes sexuels présents jusqu'ici dans le genre policier. En ce sens, notre recherche, qui s'intéressera à la représentation des femmes meurtrières dans le roman noir contemporain et plus particulièrement aux stéréotypes et contre-stéréotypes qui lui sont rattachés, permettra, entre autres, de mesurer l'évolution du genre.

Deux mémoires de maîtrise portant sur le stéréotype dans le roman policier, réalisés au cours des dernières années, alimenteront notre réflexion. Le premier, de Julie Prince, rend compte du dépassement de la binarité sexe/genre et des stéréotypes associés aux romans noirs dans *Le karma de Kafka* et *Meurs, mon amour, meurs* de Benoît Dutrizac¹⁴.

¹² *Ibid.*, p. 298.

¹³ Coline Cardi et Geneviève Provost, « La violence des femmes : un champ de recherche en plein essor », *Champ pénal/Penal field* [En ligne], vol. 8, 2011, URL: <http://journals.openedition.org/champpenal/8102> (page consultée le 16 décembre 2020).

¹⁴ Julie Prince, *Stéréotypes et renouvellement des représentations masculines et féminines dans deux romans de Benoît Dutrizac*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2008, 139 p.

Le second, de Catherine Vallée-Dumas, s'intéresse à la conceptualisation du masculin et du féminin dans *Passion des femmes* de Sébastien Japrisot, tout en étudiant les stéréotypes patriarcaux et de narration¹⁵.

Notre mémoire, ayant pour objet la représentation de la femme dans le roman policier contemporain, s'inscrit dans les études de genre. Nous nous appuierons d'abord sur certains travaux d'histoire et de sociologie sur les femmes meurtrières (Campa, Cardi et Pruvost, Ferry et Provini, Jacquier et Vuille, Seal) afin de mieux cerner les traits de la femme meurtrière dans la société occidentale. Nous nous intéresserons ensuite aux stéréotypes (Amossy, Schadron), plus particulièrement aux stéréotypes sur les femmes meurtrières (Descarries), puis stéréotypes sexuels (Préjean), avant de nous pencher sur les contre-stéréotypes (Devif, Finnegan, Oakhill et Garnham, Flannigan, Reeb). Enfin, nous nous inspirerons des études d'Anne Lemonde et de Danielle Charest afin de broser un portrait historique des personnages féminins dans le roman policier.

Dans le premier chapitre de notre mémoire, nous élaborerons notre cadre théorique en nous intéressant à la mise en récit et aux représentations de la femme meurtrière tant dans le discours social que littéraire. Nous serons ainsi amenée à nous interroger sur la reconnaissance de la violence féminine dans la société et à établir sa spécificité en regard de la violence masculine. Il s'agira de montrer comment la violence a longtemps été étudiée sous le prisme de la domination masculine. En plus de définir les concepts de stéréotypes et contre-stéréotypes, nous tenterons de circonscrire les principales représentations de la

¹⁵ Catherine Vallée-Dumas, *Stéréotypes et transformations du féminin et du masculin dans La Passion des femmes de Sébastien Japrisot*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2013, 147 p.

femme qui circulent dans les discours, plus spécifiquement dans le roman policier, mais toujours en lien avec les œuvres à l'étude.

Dans le deuxième chapitre, nous retracerons le parcours de nos trois personnages féminins, soit Faye, Jodie, puis Rosemarie, afin de voir de quelle façon elles sont représentées. Nous étudierons plus particulièrement leur représentation en regard des stéréotypes de genre qui les sous-tendent. Enfin, dans le troisième et dernier chapitre de notre mémoire, nous nous pencherons sur les crimes commis par nos protagonistes, mais cette fois afin d'analyser la déconstruction des stéréotypes de même que les contre-stéréotypes qui modifient le portrait jusqu'alors tracé de ces femmes. Nous observerons ainsi de quelle manière les personnages ont su s'affranchir ou non au fil de l'histoire des stéréotypes de genre.

En mettant en lumière, dans les trois romans à l'étude, la cristallisation des stéréotypes associés aux personnages féminins, mais aussi la déconstruction, notamment par les contre-stéréotypes, des images réductrices de la femme longtemps véhiculées dans le genre policier, nous espérons contribuer à éclairer la façon dont la littérature, reflet des représentations sociales, participe à l'évolution de ces dernières.

CHAPITRE I

CONSTRUCTION ET REPRÉSENTATIONS DE LA FEMME MEURTRIÈRE

La fascination de l'être humain pour les faits divers, notamment les faits divers criminels, remonte bien avant le XIX^e siècle, alors que les procès et les exécutions attiraient les masses. Aujourd'hui, cet intérêt pour le crime est encore fortement présent et se manifeste par la consommation d'objets culturels mettant de l'avant ce sujet : balados sur les meurtres, émissions télévisées d'enquête, documentaires qui laissent la parole aux victimes et aux bourreaux, films romancés sur les tueurs en série, romans policiers, etc. La figure de la femme meurtrière, dont on ne parlait que très rarement auparavant, gagne aussi en popularité. Des émissions entièrement consacrées à la criminologie de ces femmes, telles que *Women and Crime*¹⁶, dominent les palmarès. Nous nous intéresserons, dans ce premier chapitre, à la femme meurtrière et à sa mise en récit. Dans un premier temps, nous nous arrêterons aux études historiques et sociologiques sur la femme criminelle dans la société occidentale. Nous nous pencherons ensuite sur la représentation de la femme dans

¹⁶ *Women and Crime* est un Balado qui donne la parole à deux criminologues qui narrent des histoires réelles où la femme, qu'elle soit la victime ou le bourreau, est au cœur du récit. Elles s'attardent ensuite sur les avenues théoriques qui pourraient expliquer le comportement de ces femmes criminelles.

l'imaginaire collectif, tout en définissant les concepts nécessaires à l'analyse des romans de notre corpus, soit le stéréotype, le stéréotype sexuel et le contre-stéréotype. Car c'est par le biais des stéréotypes que nous souhaitons interroger les diverses représentations de la femme meurtrière dans le roman policier contemporain et ses différentes mises en récit.

1. La femme meurtrière dans la société occidentale

Dans son *Dictionnaire universel*, publié en 1694, Antoine Furetière définit le mot « meurtre » comme suit : « Crime & action de celui qui donne la mort à quelqu'un, qui le tuë avec violence, effusion de sang & injustice¹⁷ ». Cette définition met en relief deux principaux éléments : la mise à mort d'autrui et la violence. Et c'est peut-être parce que l'on n'associe guère spontanément la femme à la violence que les études sur la femme meurtrière ont vu le jour depuis peu¹⁸. Nous pourrions ajouter, avec Lizzie Seal, que cette réticence à considérer la femme comme un individu capable de commettre l'irréparable à part entière « démontre la persistance de la femme comme l'être faible et subordonné à l'homme¹⁹ ». Que le « sexe faible » puisse être capable de violence, allant jusqu'à la mise à mort d'autrui, relève presque du tabou.

¹⁷ Antoine Furetière, « Meurtre », *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haye, Paris, François Foppens, 1690, p. 1321.

¹⁸ S'agissant de la violence au féminin, Coline Cardi et Geneviève Pruvost font remarquer que « Le défi est double. Non seulement il s'agit de s'attaquer à une notion – la violence – définie par les anthropologues et les philosophes comme ce résidu impensable, irrationnel, intolérable qui défie les catégories de l'analyse [...], mais il faut en plus la décliner au féminin – alors même que l'ordre des sexes et des genres et, au-delà, l'ordre social, fait de la violence un attribut du masculin viril ». Coline Cardi et Geneviève Pruvost, « La violence des femmes : occultations et mises en récit », *Champ pénal/ Penal field* [En ligne], vol. 8 (« Le contrôle social des femmes violentes », dir. par Coline Cardi et Geneviève Pruvost), 2011, § 1, URL : <https://journals.openedition.org/champpenal/8039> (page consultée le 17 novembre 2021).

¹⁹ « [...] demonstrates the ongoing maintenance of femininity as weaker than, and subordinated to, masculinity ». Lizzie Seal, *Women, Murder and Femininity. Gender Representations of Women who Kill*, Londres, Palgrave Macmillan, 2010, p. 84. Nous traduisons.

Les meurtres commis par des femmes existent pourtant depuis des siècles, même si « c'est seulement à la fin du XX^e siècle que ces gestes ne sont plus considérés comme des incidents isolés²⁰ ». C'est pourquoi les études criminologiques sur la femme ont fait leur entrée tardivement en sociologie, soit à la fin des années 1970, alors que « leur prise en considération dans les travaux sur la délinquance demeurait marginale et stéréotypée²¹ » par les chercheurs, principalement masculins dans ce domaine. La femme comme *serial killer*, pour sa part, a attiré l'attention des chercheurs seulement après l'arrestation d'Aileen Wuornos²², en 1991, bien qu'elle ne soit pas la première femme à avoir tué plus d'une personne. Aux États-Unis, 10% des crimes violents sont commis par des femmes et 12% d'entre elles sont des tueuses en série²³. Plusieurs différences existent toutefois entre les tueurs en série et les tueuses en série.

Tableau 1
Les caractéristiques des *serial killer* selon leur sexe²⁴.

TUEURS EN SÉRIE	TUEUSES EN SÉRIE
Ils commettent leur premier crime entre l'âge de 20 et 30 ans.	Elles commettent leur premier crime entre l'âge de 30 et 40 ans.

²⁰ « It is not that acts of serial homicide did not exist before the Twentieth Century but it is in this last century that these crimes have begun to be noticed as more than isolated phenomenon ». Hannah Scott, *The female serial murderer: a sociological study of homicide and de « gentle sexe »*, Queenston, The Edwin Mellen Press, 2005, p. 7. Nous traduisons.

²¹ Véronique Jacquier et Joëlle Vuille, *Les femmes et la question criminelle : Délits commis, expériences de victimisation et professions judiciaires*, Genève, Seismo, 2019, p. 37.

²² L'Américaine Aileen Wuornos (1956-2002) a assassiné au moins sept hommes en Floride entre 1989 et 1990. Elle a été condamnée à mort pour ces meurtres.

²³ Cosimo Campa, *Histoire du crime au féminin*, Paris, Studyrama, 2010, p. 15. Notons qu'un tueur est considéré comme un tueur en série lorsqu'il tue au moins trois victimes différentes à trois moments plus ou moins espacés dans le temps. Voir Nicolas Haddad, « Comprendre les tueurs en série », *Y'a pas deux matins pareils* [En ligne], URL : <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/y-a-pas-deux-matins-pareils/segments/entrevue/57038/andre-bouchard-comprendre-les-tueurs-en-serie-bruce-mcarthur-william-fyfe> (page consultée le 15 décembre 2021).

²⁴ Ruben De Luca, *I Serial Killer*, 2003, Newton Compton Editori, cité par Cosimo Campa, *Histoire du crime au féminin*, op. cit., p. 15.

Temps moyen avant d'être arrêtés : quatre ans.	Temps moyen avant d'être arrêtées : huit ans.
Choix de victimes inconnues (le plus souvent des prostituées).	Choix de victimes connues (famille proche : mari, enfants, parents...).
Ils choisissent de tuer la plupart du temps des femmes.	Pas de choix privilégié concernant le sexe de la victime.
Ils prennent plaisir à soumettre les victimes pour imposer leur domination.	Elles choisissent souvent des victimes affaiblies (enfants, personnes âgées, malades).
Ils se comportent comme des prédateurs et se déplacent facilement, même loin.	Elles préfèrent sévir dans un lieu familial, près de chez elles.
Ils optent pour une arme qui leur permet d'avoir un contact avec le corps de la victime (couteau, ciseaux...).	Elles évitent le plus souvent tout contact physique avec leurs victimes.
Très souvent l'arme choisie revêt une valeur symbolique.	Le mode opératoire, le choix de l'arme sont faits selon les circonstances du meurtre.
Ils s'excitent à la vue du sang et n'hésitent pas à pratiquer des manipulations sur le cadavre.	Elles ne sont pas excitées à la vue du sang et ne pratiquent aucune manipulation sur les cadavres.
Ils s'intéressent à l'enquête et peuvent se montrer provocateurs avec les enquêteurs.	Elles ne se soucient pas de l'enquête et restent discrètes.
Ils rencontrent des difficultés à garder un emploi stable.	Elles ont la faculté de rester impassibles et de continuer une existence en apparence normale.
Ils ont un comportement violent pendant l'adolescence.	Leur adolescence est marquée par de nombreuses fugues.
Ils ont été victimes d'abus sexuels ou de maltraitance et n'ont pas de rapports sexuels fréquents.	Elles ont connu une sexualité précoce et très souvent forcée.

Le tableau établi par le psychologue et criminologue Ruben De Luca met en relief la singularité de la violence commise par une femme et son rapport à la sphère conjugale et domestique : la femme meurtrière tue près de son domicile et souvent des proches, particulièrement ceux qui sont plus faibles. Ses meurtres ne sont pas à caractère sexuel; elle ne cherche d'ailleurs pas à entrer en contact avec le corps de la victime. Elle est par conséquent plus encline à utiliser des moyens qui ne sont pas aussi physiques que les criminels masculins, tels que l'empoisonnement et la combustion : « Selon les données américaines couvrant la période de 1980 à 2008, les femmes ne sont que 8% des auteurs de meurtres par arme à feu, contre 21% pour les meurtres par incendie intentionnel, et 40% des meurtres par empoisonnement [...] »²⁵. De plus, on remarque que la femme s'intègre plus facilement à la société malgré ses actes violents, ce qui serait attribuable, selon De Luca, à la socialisation de la femme dès la petite enfance et au fait qu'on lui apprend à masquer sa colère et son agressivité²⁶.

Au début de XXI^e siècle, les travaux sur la femme meurtrière connaissent leur plus grand essor, bien que le domaine de la violence féminine reste toujours un peu stigmatisé : « Autant la violence des hommes fait figure d'évidence axiomatique, autant la violence des femmes reste pour l'essentiel impensée : elle est forcément problématique²⁷ ». D'une part, ce phénomène est attribuable à la représentation première de la femme : celle de la mère. Il semble difficile de concevoir que celle qui donne la vie puisse aussi l'enlever. C'est

²⁵ Véronique Jacquier et Joëlle Vuille, *Les femmes et la question criminelle : Délits commis, expériences de victimisation et professions judiciaires*, op. cit., p. 72.

²⁶ Voir Cosimo Campa, *Histoire du crime au féminin*, op. cit., p. 16.

²⁷ Éric Fassin, « Représenter la violence des femmes. Performance et fantasmes », *Champ pénal/ Penal field* [En ligne], vol. 8 (*Penser la violence des femmes*, dir. par Coline Cardi et Geneviève Pruvost), 2012, p. 345, URL : <https://www-cairn-info.biblioproxy.uqtr.ca/penser-la-violence-des-femmes--9782707172969-page-343.htm>, (page consultée le 15 février 2021).

pourquoi Lizzie Seal soutient que « [l]e meurtre perpétré par une femme transgresse les normes de la féminité et trouble non seulement les attendus culturels sur le comportement féminin (douceur, *care*, etc.), mais aussi sur l'identité féminine elle-même²⁸ ». D'autre part, le sous-enregistrement des femmes dans la sphère carcérale a longtemps été la raison évoquée pour expliquer la rareté des études sur la violence féminine. Toutefois, selon les diverses statistiques, c'est entre 10% et 25% des crimes violents qui sont perpétrés par des individus de sexe féminin. En France, en 2011, c'est près d'« une femme sur dix²⁹ » qui est condamnée. En Suisse, en 2014, 16,6% des adultes qui sont incarcérés sont des femmes, dont 8,7% pour des crimes violents³⁰. De plus, 25% des contrevenantes dans les affaires criminelles déclarées par la police du Canada étaient des femmes en 2017³¹. Ces statistiques indiquent bel et bien le sous-enregistrement de la femme quant aux crimes violents commis en société comparativement à l'homme. Cependant, selon Coline Cardi et Geneviève Pruvost, « [l]a sous-représentation n'est pas seulement le fait du sous-enregistrement, mais aussi d'une division sexuelle du travail violent [du crime violent] qui maintient les stéréotypes de sexes. Dans ce cas, la violence est reconnue, mais interprétée sous le prisme de la domination masculine³² ». La représentation de la femme violente se ferait fréquemment à partir de la dualité homme dominant/femme dominée. L'écart entre

²⁸ « [...] killing by women violates norms of femininity, such as nurturance, gentleness and social conformity. It disturbs culturally held notions not only of how women should behave, but also of what a woman is ». Lizzie Seal, *Women, Murder and Femininity. Gender Representations of Women who Kill*, op. cit., p. 1. Nous traduisons.

²⁹ Véronique Jacquier et Joëlle Vuille, *Les femmes et la question criminelle : Délits commis, expériences de victimisation et professions judiciaires*, op. cit., p. 60.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Laura Savage, « Les contrevenantes au Canada », *Gouvernement du Canada* [En ligne], 2017, URL : <https://www150.statcan.gc.ca/n1/pub/85-002-x/2019001/article/00001-fra.htm> (page consultée le 3 janvier 2022).

³² Coline Cardi et Geneviève Pruvost, « La violence des femmes : occultations et mises en récit », *Champ pénal/ Penal field*, op. cit., § 37.

les attendus culturels, la sous-représentation féminine dans le milieu carcéral et les actions posées par la femme meurtrière n'est pas sans affecter sa représentation dans l'imaginaire collectif :

La femme qui tue bouleverse la binarité du masculin et du féminin, d'où la réticence de la représenter comme une femme ordinaire : les mises en récit tendent bien souvent à faire des femmes criminelles des monstres, sortant du cadre du genre féminin, voire de l'humanité, via l'identification à des figures mythiques monstrueuses ou à des stéréotypes comme la sorcière ou la folle³³.

Quand elle n'est pas considérée comme quantité négligeable, comparativement à la violence masculine, occultée, voire niée, la violence des femmes est donc associée à des figures hors normes ou stéréotypées.

Cardi et Pruvost notent que certains crimes violents liés à la femme préservent la distinction entre les sexes, puisqu'ils ne subvertissent pas les stéréotypes sexuels et qu'ils se réfèrent à la sphère domestique et conjugale, soit « l'infanticide, le crime passionnel, l'empoisonnement [et] l'avortement³⁴ ». Constatant que de telles classifications « témoignent de l'état des rapports sociaux de sexe, de ce qui est tolérable en matière de violences féminines à une époque donnée³⁵ », elles cherchent à recenser « des mises en récit typiques qui traversent le monde social (discours scientifique inclus) et qui permettent

³³ Ariane Ferry et Sandra Provini (dir.), *Figures et personnages de criminelles, des histoires tragiques au roman policier*, Présentation des Actes du colloque organisé par l'Université de Rouen, 7-9 juin 2017, URL : <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/main/?figures-et-personnages-de.html#nb12> (page consultée le 13 février 2021).

³⁴ Coline Cardi et Geneviève Pruvost, « La violence des femmes : occultations et mises en récit », *Champ pénal/ Penal field*, *op. cit.*, § 24.

³⁵ *Ibid.*, § 25.

de donner un sens à l'irruption de la violence féminine³⁶ ». Elles en identifient huit, dont trois nous intéressent plus particulièrement en regard de notre corpus.

Le premier type de récit, le seul qui ne reconnaît pas la violence des femmes, est justement le non-récit : « Minoration, sous-enregistrement, occultation, déni constituent le **premier récit en creux** de la violence des femmes³⁷ ». Si l'on considère le non-récit en regard du roman policier, on peut se demander si les femmes meurtrières tardent à être soupçonnées ou ne sont tout simplement pas soupçonnées des crimes qu'elles commettent du fait que le non-récit « condui[t] certains événements impensables comme la violence des femmes à ne pas être reconnus comme événement au moment de leur survenue³⁸ ».

La deuxième mise en récit de la femme violente identifiée par Cardi et Pruvost

propose une **interprétation biologique** du phénomène, liée à la « **nature** » **féminine**. Invoquée à charge ou à décharge, la violence des femmes est soit expliquée par la nature excessive et impulsive propre aux femmes ou à certaines femmes diabolisées, soit par l'argument inverse de la dénaturation : les femmes par nature douce seraient corrompues par la violence qui serait ici le symptôme d'un manque ou d'un trop de féminité, en somme d'une nature dérégulée³⁹.

Il y aurait une différence de nature non seulement entre les hommes et les femmes, mais également entre les femmes meurtrières et celles dites « normales ». Les femmes criminelles le seraient le plus souvent « par occasion » ou « par passion », par exemple poussées par la misère ou encore sous l'influence d'un homme auquel elles seraient

³⁶ *Ibid.*, § 26.

³⁷ *Ibid.* Les auteures soulignent.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*, § 27. Les auteures soulignent.

subordonnées. Cependant, l'acte violent est toujours lié à une sorte de virilité. La femme transgresse alors l'idée de ce qu'est la féminité afin de commettre un acte qui ne cadre pas avec les attendus culturels. Il faudra ainsi analyser le contexte dans lequel les protagonistes de nos romans commettent leurs crimes afin de voir si la « nature féminine » est avancée comme explication possible des gestes posés, d'autant plus que si, historiquement, « l'imaginaire collectif a souvent peint la femme criminelle comme la complice d'un auteur masculin sous l'influence duquel elle agirait⁴⁰ », dans les œuvres étudiées, les femmes ne sont pas subordonnées à des individus masculins dans le cadre de leurs crimes.

Le troisième type de récit que nous avons retenu, qui est le dernier identifié par Cardi et Pruvost, « dessine un **horizon peuplé d'Amazones** qui inversent la domination masculine pour faire accéder les femmes à une société matriarcale dans laquelle les femmes ont pris durablement le pouvoir sur les hommes⁴¹ ». Qualifié de « fantasmatique », ce récit reste de l'ordre du discours puisque ce genre de société n'a pas encore été recensé. Il s'appuie sur un renversement des rôles entre dominant et dominé : la femme, libérée des normes hétérosexistes, serait dominante. Il sera intéressant de voir si ce fantasme ne constitue pas l'horizon à partir duquel les héroïnes de nos romans décident de leurs actions et passent à l'acte.

Tout comme Cardi et Pruvost, Lizzie Seal, dans son ouvrage *Women, Murder and Feminity*, s'intéresse au discours sur la femme meurtrière. En plus de s'appuyer sur les

⁴⁰ Véronique Jacquier et Joëlle Vuille, *Les femmes et la question criminelle : Délits commis, expériences de victimisation et professions judiciaires*, op. cit., p. 72.

⁴¹ Coline Cardi et Geneviève Pruvost, « La violence des femmes : occultations et mises en récit », *Champ pénal/ Penal field*, op. cit., § 33. Les auteures soulignent.

études traitant de la femme meurtrière, elle procède à une analyse approfondie de cas empiriques étudiés au milieu du XX^e siècle en Angleterre et au Pays de Galles⁴² afin de dresser une typologie des principaux discours sur les femmes meurtrières ou, si l'on préfère, afin de circonscrire les plus importantes conceptions et représentations juridiques et socioculturelles de ces femmes. Elle en identifie cinq, soit la femme masculine, la dichotomie muse/cerveau, la folle⁴³, la femme respectable et la sorcière. Toutes ces représentations ont un point en commun : la femme meurtrière, à un moment ou un autre, transgresse les normes pour commettre un acte violent. En effet, selon Seal, ces représentations sont à « la frontière métaphorique de la femme et il est récurrent de voir la limite enfreinte comme un thème majeur, soit la limite entre le féminin et le masculin, entre la lucidité et la folie ou, dans le cas de la sorcière, la limite sociétale de l'acceptable⁴⁴ ».

La femme masculine est la représentation de la femme qui est la plus prégnante dans la criminologie lorsque l'on parle de violence féminine. Les crimes violents considérés comme « sexospécifiques à l'homme ont mené à une construction discursive récurrente des femmes qui tuent comme masculinisées⁴⁵ ». Selon Seal, ces femmes ont généralement une apparence plus masculine que la normale, plus de défauts corporels et plus d'anomalies

⁴² Seal base son étude sur des cas réels de femmes qui sont accusées ou ont été reconnues coupables de ce qu'elle identifie comme un « meurtre inhabituel », c'est-à-dire lorsque les victimes ne sont pas leur mari ou leurs enfants.

⁴³ Seal parle en fait de « damaged personality », c'est-à-dire de femmes qui souffrent de troubles psychologiques, ce que, faute de meilleur terme, nous avons traduit par « folle ».

⁴⁴ « The significance of these discourse in outlining the metaphoric limits to womanhood can be seen in the recurrence of boundary crossing as a major theme, be it the boundary between masculinity and femininity or between sanity and insanity, or, as in the case of the witch, the margins of the social order ». Lizzie Seal, *Women, Murder and Femininity. Gender Representations of Women who Kill*, op. cit., p. 84. Nous traduisons.

⁴⁵ « The gendering of violent crime as masculine has led to a recurrent discursive construction of women who kill as masculinised ». *Ibid.*, p. 24. Nous traduisons.

physiques. En outre, elles sont souvent lesbiennes, recherchent davantage le plaisir et l'excitation que les autres femmes et ont des valeurs plus masculines, telles que le pouvoir.

La dichotomie muse/cerveau est une représentation double. Les femmes ici sont soit « des assistantes qui sont fortement influencées par leur mari ou leur copain ou des femmes dominantes rusées qui sont capables de faire obéir les hommes⁴⁶ ». On parle d'abord de la femme comme muse lorsqu'elle commet les meurtres avec un partenaire masculin. C'est la représentation la plus anxiogène pour la société, puisqu'elle ne permet pas de savoir l'ampleur de l'implication de la femme dans les crimes violents. Toutefois, puisqu'elles sont dans des relations hétérosexuelles, les actions violentes qu'elles posent ne représenteraient pas leur vraie nature, car leur plan ne pourrait être échafaudé sans un homme. Dans le cas de la femme cerveau, le contrôle qu'elle exerce sur l'homme demeure dans la sphère domestique, ce qu'on lui accorde, la rendant moins dangereuse. Elle est donc « une femme normale, plutôt qu'une femme déviante⁴⁷ ».

La représentation de la folle s'élabore selon deux axes. D'un côté, cette représentation prend sa source dans certaines pathologies psychiatriques qui ne peuvent être associées qu'à la femme, telles que la dépression postpartum ou le syndrome de la femme battue. Ainsi, « les explications psychiatriques des meurtres féminins se sont concentrées sur la tendance à nier le libre arbitre féminin et à pathologiser les expériences

⁴⁶ « Such woman are open to dichotomous construction as either assistants heavily under the influence of their husband or boyfriends, or as cunning, dominant women who are able to make men do their bidding ». *Ibid.*, p. 38. Nous traduisons.

⁴⁷ « The muse is therefore a normal woman, rather than a deviant one ». *Ibid.*, p. 39. Nous traduisons.

d'abus et de la garde d'enfant⁴⁸ ». D'un autre côté, cette représentation provient du fait, qu'en de rares occasions, la femme présente des troubles de la personnalité et peut exhiber « des caractéristiques liées à la psychopathie comme l'impulsivité, le manque de remords, l'agression et l'impossibilité d'exprimer de l'empathie⁴⁹ ». Leur violence, dans les deux cas, est expliquée par un diagnostic clinique et écarte ces femmes des attendus culturels féminins.

La femme respectable « n'est pas perçue comme déviante ou transgressive en termes d'attendus sociaux⁵⁰ ». La respectabilité est un concept social qui varie et « qui est largement ancré dans la construction des classes, les genres, l'ethnicité et la sexualité⁵¹ ». Historiquement, ce genre de femme est « blanche, de la classe moyenne et hétérosexuelle. Toutefois, « ce n'est pas parce que des femmes ont des caractéristiques qui divergent de ces trois dernières que cela fait de ces femmes des individus qui ne peuvent être respectables⁵² ». Ces femmes à qui l'on accole l'étiquette « respectable » ne doivent que la conserver, tandis que des femmes d'autres classes sociales, ethnies ou orientations et appartenances de genre doivent l'acquérir. Souvent, les femmes respectables conservent leur statut, même lorsqu'elles perpètrent des crimes violents, puisque leur victime

⁴⁸ « [...] these psychiatric explanations for women's killing have centered on their tendency to deny women's agency and to pathologise socially lived experiences of abuse and childcare ». Lizzie Seal, *Women, Murder and Femininity. Gender Representations of Women who Kill*, op. cit., p. 50. Nous traduisons.

⁴⁹ « Severe personality disorders, which are conceptually related to psychopathy, are associated with characteristics such as impulsivity, lack of remorse, aggression and inability to empathise ». *Ibid.* Nous traduisons.

⁵⁰ « "Respectable" women who kill are not perceived as deviant or transgressive in terms of social expectations ». *Ibid.*, p. 63. Nous traduisons.

⁵¹ « Respectability is a relational concept which varies across place and time and is deeply imbricated in construction of class, genre, "race"/ethnicity and sexuality ». *Ibid.* Nous traduisons.

⁵² « This does not mean that women who depart from this characterisation can not be respectable [...] ». *Ibid.* Nous traduisons.

appartient, la plupart du temps, à des groupes sociaux opposés aux leurs. La femme respectable ne présente pas de danger pour la société et celle-ci tend à l'innocenter de ses crimes.

La sorcière, pour sa part, est la représentation stéréotypée la plus ancienne de la femme et la plus populaire lorsque l'on discute de la femme meurtrière. La sorcière est habituellement décrite comme une femme d'âge mur, souvent laide, qui a perpétré plusieurs meurtres, parfois de ses proches. Ces femmes peuvent être « sexuellement voraces, avec le pouvoir d'affaiblir et de contaminer les hommes. [...] Les sorcières sont complètement diaboliques et malveillantes. Elles ont fait un pacte avec le diable [...] L[es] sorcière[s] peu[vent] blesser et tuer au hasard. [...] [Leur] statut de femme ordinaire leur permet de ne pas être appréhendées⁵³ ». La figure de la sorcière, qui ressort des représentations juridiques et socioculturelles des femmes meurtrières circonscrites par Seal, relève toutefois davantage de l'imaginaire collectif, et par conséquent du littéraire, que de la réalité sociale actuelle. Aussi, bien que nous puissions recourir à la typologie de Seal dans notre analyse de la femme criminelle, nous nous pencherons maintenant sur sa représentation dans l'imaginaire et, par ricochet, dans la littérature.

2. La représentation de la femme meurtrière dans l'imaginaire collectif

Chaque société a son propre code symbolique quant à la construction sociale de la masculinité et de la féminité. Au cours des dernières décennies, le rapport entre les sexes a

⁵³ « She [The witch] could be sexually ravenous, with power to weaken and contaminate men. [...] Witches were completely evil and utterly malicious. They had made a pact with the devil [...]. The witch would harm and kill randomly. [...] their status as ordinary women made them indistinguishable from those around them ». *Ibid.*, p. 74-75. Nous traduisons.

subi une profonde transformation, du moins en Europe de l'Ouest et en Amérique du Nord. Plusieurs défenseuses du féminisme, telles que Simone de Beauvoir, Simone Veil et Monique Wittig, pour ne nommer que celles-là, ont œuvré à l'amélioration du statut de la femme. Cependant, comme le constate Marc Préjean dans les années quatre-vingt-dix, « le credo de l'idéologie patriarcale est encore bien présent et il constitue encore le noyau de la construction sociale du masculin et du féminin⁵⁴ ». Dans cette optique, ces derniers sont souvent représentés, tant dans leurs caractéristiques physiques que psychologiques, selon deux pôles dichotomiques alimentant les représentations, les symboles et les modèles associés aux deux sexes :

L'organisation sociale repose en effet sur la mise en scène matérielle et symbolique d'une bipolarité qui distribue tâches et stéréotypes, opposant nature/culture, espace privé/espace public, donner la vie/donner la mort, force/faiblesse, virilité/féminité, sexe masculin/sexe féminin [...]. Cette division sexuelle des rôles, des stéréotypes et des symboles confine le groupe des femmes à être des agents de pacification des mœurs et non des guerrières [...]⁵⁵.

Ainsi, malgré le déplacement de certains traits qui deviennent de plus en plus unisexes, la femme est encore rattachée à ses caractères traditionnels et la représentation qu'on en donne, notamment dans la littérature policière, se construit à partir de ces caractères traditionnels et obéit à plusieurs stéréotypes liés au féminin.

⁵⁴ Marc Préjean, *Sexes et pouvoir. La construction sociale des corps et des émotions*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1994, p. 46.

⁵⁵ Coline Cardi et Geneviève Pruvost, « La violence des femmes : occultations et mises en récit », *Champ pénal/ Penal field*, op. cit., § 9.

2.1 Le stéréotype

L'être humain a besoin de connaître ce qui l'entoure afin de pouvoir réagir à certaines situations. Il doit être capable d'identifier, de comprendre, d'analyser et de résoudre diverses situations complexes qui surviennent autour de lui. Ainsi, chaque personne construit sa réalité des objets, des espaces, des gens pour l'aider à réagir à différents événements. Cette réalité construite par le biais d'images mentales provient des représentations sociales. Celles-ci découlent d'« ensembles de connaissances, attestées ou illusoires, relatives à l'environnement des individus⁵⁶ ». Elles sont des « formations cognitives socialement produites, et par suite socialement différenciées⁵⁷ ». Ces représentations sont donc le fruit de la collectivité, compréhensibles par tous, même si les images mentales qui en découlent peuvent légèrement différer d'un individu à l'autre. Leur utilisation devient un automatisme dans la vie de tous les jours :

Elles [les représentations sociales] nous guident dans la façon de nommer et définir ensemble les différents aspects de notre réalité de tous les jours, dans la façon de les interpréter, statuer sur eux et, le cas échéant, prendre une position à leur égard et la défendre. [...] L'observation des représentations sociales est, en effet, chose aisée en de multiples occasions. Elles circulent dans les discours, sont portées par les mots, véhiculées dans les messages et images médiatiques, cristallisées dans les conduites et les agencements matériels ou spatiaux⁵⁸.

Il est dès lors impossible de vivre sans les prendre en compte. Elles sont en outre liées aux images figées (clichés, stéréotypes, etc.) que partagent les individus en société, qu'elles contribuent à construire et alimenter.

⁵⁶ Pascal Moliner, *Formation et stabilisation des représentations sociales*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2001, p. 8.

⁵⁷ Claude Flament et Michel-Louis Rouquette, *Anatomie des idées ordinaires. Comment étudier les représentations sociales*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 13.

⁵⁸ Denise Jodelet (dir.), *Les représentations sociales*, Paris, Presses universitaires de France, 1989, p. 31.

Le terme « stéréotype » est apparu en 1796 et relève alors du domaine de l'imprimerie. Il désigne une « plaque reproduisant en relief une composition typographique ou une image, et à partir de laquelle on peut réaliser plusieurs tirages⁵⁹ ». Il renvoie donc à la reproduction en série. C'est en 1922 que le journaliste américain Walter Lippmann introduit le sens attribué à la notion de stéréotype connu aujourd'hui dans le domaine des sciences sociales, c'est-à-dire en tant que représentation collective figée. Lippmann « désigne par là les images que nous nous construisons au sujet des groupes sociaux, des croyances dont il veut souligner la rigidité par le recours à ce terme d'imprimerie. Selon lui, ces images nous sont indispensables pour faire face à la complexité de notre environnement social ; elles nous permettent de simplifier la réalité pour nous y adapter plus facilement⁶⁰ ». Plus précisément, les stéréotypes sont « des représentations collectives à travers lesquelles nous appréhendons la réalité quotidienne et faisons signifier le monde⁶¹ ». C'est en ce sens que Ruth Amossy parle du stéréotype comme étant « le prêt-à-porter de l'esprit⁶² ». Le stéréotype permet « la catégorisation, la généralisation et la prévision⁶³ ». Dans cette perspective, chaque individu peut se représenter un Juif, un Japonais ou un taliban en se fiant au discours social et sans jamais en avoir réellement connu. Les stéréotypes sont ainsi des « croyances partagées concernant les attributs personnels d'un groupe humain, généralement des traits de personnalité, mais souvent aussi

⁵⁹ « Stéréotype », *Dictionnaire de l'Académie française*, 9^e édition [En ligne], URL : <https://www.dictionnaire-academie.fr> (page consultée le 2 mars 2025).

⁶⁰ Georges Schadron, « De la naissance d'un stéréotype à son internalisation », *Cahiers de l'Urmis* [En ligne], vol. 10-11, § 1. URL : <http://journals.openedition.org/urmis/220> (page consultée le 23 mars 2021).

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Ruth Amossy, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991, p. 9.

⁶³ Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris Seuil, 2002, p. 547.

des comportements⁶⁴ ». On utilise les stéréotypes pour classer et juger les individus « en fonction de caractéristiques ou de mots notamment liés à l'âge, la taille, le poids, l'ethnicité, le milieu social, l'orientation sexuelle, la religion, le sexe [...] »⁶⁵ ». Et de là naît le danger de procéder, dans notre appréhension de l'autre, dans notre perception de l'autre par raccourcis, par simplifications, par schématisations réductrices, parfois négatives, faisant glisser le stéréotype vers l'idée préconçue, le préjugé, voire le jugement. Les stéréotypes deviennent alors des « images préconçues et figées, sommaires et tranchées, des choses et des êtres que se fait l'individu sous l'influence de son milieu social⁶⁶ ». Ces images sont partagées et acceptées par la majorité des gens et généralement considérées comme vraies. D'où l'intérêt de les analyser dans les romans de notre corpus, car non seulement la littérature n'échappe pas au stéréotypage, mais elle serait même un vecteur de prolifération et de cristallisation des stéréotypes et, conséquemment, des stéréotypes sexuels.

2.2 Les stéréotypes sexuels

Les stéréotypes sexuels « sont souvent définis comme des clichés ou des jugements pétrifiés au sujet des différences physiologiques et psychologiques entre les femmes et les hommes et des rôles qui leur sont dévolus sur la base de leur appartenance sexuelle⁶⁷ ». Bien que plusieurs caractères attribués aux hommes et aux femmes ne soient

⁶⁴ Jean-Philippe Leyens et al., *Stereotypes and social cognitions*, Californie, Sage Publications, 1994, p. 11.

⁶⁵ Francine Descarries, *Entre le rose et le bleu. Stéréotypes sexuels et construction sociale du féminin et du masculin*, Québec, Conseil du statut de la femme, 2009, p. 15.

⁶⁶ Louis-Marie Morfaux, *Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, Paris, Armand Colin, 1980, p. 34.

⁶⁷ Francine Descarries, *Entre le rose et le bleu. Stéréotypes sexuels et construction sociale du féminin et du masculin*, op. cit., p. 24. Descarries ajoute, fort justement, que « les stéréotypes sexuels sont appelés à varier selon les groupes qui en font usage. Ils risquent aussi d'être colorés tant par les appartenances de classe, de "race", de nationalité, de religion, d'orientation sexuelle que par l'environnement et les situations dans lesquels ils sont formulés ». *Ibid.*, p. 25.

fondamentalement ni positifs ni négatifs, ces idées s'imposent au sein de la société comme des postulats. En effet, les « stéréotypes de sexe sont composés, à la fois, d'éléments descriptifs – ce qui est typique d'un des sexes –, mais également prescriptifs – ce qui est souhaitable et attendu de la part d'un des sexes⁶⁸ ». C'est de ces éléments prescriptifs que découle la division sociale du genre et que la discrimination systémique entre les sexes s'installe. Bref, ces images et opinions préconçues amplifient la dichotomie des genres en attribuant des caractères distincts et antagonistes aux deux sexes. En effet, s'attachant à la représentation du masculin et du féminin, ils se construisent à partir d'une opposition binaire, comme le montre d'éloquente façon le tableau suivant de Marc Préjean.

Tableau 2
Les caractères attribués à chaque sexe comme propriétés⁶⁹

HOMME	FEMME
<ul style="list-style-type: none"> • masculinité, virilité • activité • agressivité • sadisme • dureté • rudesse, brutalité • force, fermeté • rigidité • contrôle • froideur • raison, rationalité, logique, intelligence • franchise • compétition, rivalité, confrontation 	<ul style="list-style-type: none"> • féminité • passivité • réceptivité, bonté • masochisme • douceur • tendresse, gentillesse, délicatesse • faiblesse, docilité • souplesse, mollesse • abandon • chaleur • émotivité, intuition, sensibilité, sensualité • réserve

⁶⁸ Madeline Heilman, « Description and Prescription : How Gender Stereotypes Prevent Women's Ascent Up the Organizational Ladder », *Journal of social issues*, vol. 54, n° 4, 2002, p. 661, cité et traduit dans Laurence Reeb, Christine Morin-Messabel et Nikos Kalampalikis, « Contre-stéréotypes de sexe et littérature jeunesse », *Bulletin de psychologie*, vol. 4, n° 556, 2018, p. 727.

⁶⁹ Marc Préjean, *Sexes et pouvoir. La construction sociale des corps et des émotions*, op. cit., p. 47-48. Préjean précise que « la distinction et l'opposition entre le masculin et le féminin [...] s'organisent [...] selon un code symbolique spécifique à chaque société », ici les sociétés d'Europe de l'Ouest et d'Amérique du Nord. (*Ibid.*, p. 46). Il mentionne aussi que la liste des caractères apparaissant dans le tableau n'est pas exhaustive.

<ul style="list-style-type: none"> • guerre, conquête • vaillance, intrépidité • décision • mouvement • nomadisme • instabilité • équilibre • infidélité • sujet • agent • puissance • connaissance • ordre • énergie • esprit • culture • essence • être • spéculation • exigence • adulte, maturité • décharge de l'énergie accumulée • extérieur • extériorisation • activité publique • indépendant, autonome • statut supérieur • protecteur • direction, initiation et guide de l'action • vigilance • orienté • prédateur • profond • sérieux • probabilité • calcul 	<ul style="list-style-type: none"> • coopération, collaboration, partage, harmonie, bonté • paix • peur • indécision • détente, repos, immobilité, en attente • sédentarisme • stabilité • déséquilibre • fidélité • objet • patient • impuissance • ignorance • désordre • matière • chair, matière • nature • substance • paraître • pratique, terre-à-terre • caprice • enfance • accumule de l'énergie potentielle • intérieur • gestation, source de vie • activité privée, domestique • dépendante • statut subalterne • assistée • obéissance, soumission, subordination et exécution de l'action • distraction • désorientée • proie, victime • superficialité, légèreté • étourderie, rieuse • imprévisibilité • générosité
---	---

On peut voir que les deux sexes sont représentés de manière dichotomique : l'homme est ce que la femme n'est pas et vice versa. Mais il y a plus. Les caractères de sexe « "agissent" sur et par les individus des deux sexes en mêlant leur abstraction [...] à des formes et des

comportements concrets, visibles, cet ensemble abstrait/concret se parant de "naturel" afin de fonder l'adhésion en la croyance de leur irréductible réalité et légitimité⁷⁰ ». De cette façon, les stéréotypes sexuels « participent à la légitimation et à la reproduction de modèles arbitraires du féminin et du masculin. Ils jouent ainsi un rôle constant dans la dynamique sociale des rapports de sexe⁷¹ ».

Si l'on se réfère au tableau de Préjean, on peut constater que, dans plusieurs cas, les caractères associés aux hommes tendent à souligner la supériorité du masculin sur le féminin (activité vs passivité, force vs faiblesse, vaillance vs peur, etc.). Une recherche menée dans trente pays va dans le même sens, alors que, selon les adjectifs associés par les gens aux deux sexes, les femmes sont perçues comme « sentimentales, soumises et superstitieuses, et les hommes forts, dominants, énergiques, indépendants et aventureux⁷² ». L'homme dispose donc de toutes les caractéristiques pour être en position d'autorité : il est fort, il est intelligent, il est mature, etc. En ce sens, la plupart des caractéristiques énoncées placent l'homme en position de supériorité par rapport à la femme. C'est aussi ce qu'avancent des psychologues sociaux américains en dressant une liste des croyances stéréotypées sur les femmes qui sont qualifiées de « soumises, dépendantes, pleines de tact, douces, bavardes, passives, plus enclines à suivre qu'à diriger, peu sûres d'elles-mêmes, dépourvues d'ambition, sensibles aux sentiments d'autrui, trop

⁷⁰ *Ibid.*, p. 46.

⁷¹ Francine Descarries, *Entre le rose et le bleu. Stéréotypes sexuels et construction sociale du féminin et du masculin*, Québec, Conseil du statut de la femme, 2009, p.11.

⁷² Gouvernement du Québec, « Définition des stéréotypes », *Gouvernement du Québec* [En ligne], URL : <https://www.quebec.ca/famille-et-soutien-aux-personnes/enfance/developpement-des-enfants/consequences-stereotypes-developpement/definition-stereotypes> (page consultée le 27 juillet 2022).

émotives⁷³ ». Selon Ruth Amossy, ces stéréotypes ne naissent pas de la physiologie de la femme, mais bien du transfert des idées entre les différentes générations du système patriarcal. Le portrait de la femme est ainsi peu reluisant : elle est décrite comme un être passif, dominé par l'homme et souvent placée en position de vulnérabilité. La femme est de plus perçue comme un être qui n'est pas autonome et qui dépend des autres pour survivre, notamment d'un point de vue physique et financier, tandis que l'homme s'impose comme le protecteur et le pourvoyeur de la famille. La femme s'avère donc impuissante en ce qui concerne son sort et la description de son physique fait aussi d'elle une victime potentielle : frêle, faible, moins alerte, etc. Tous ces stéréotypes permettent de cristalliser l'image de la femme chétive, soumise, dominée, voire impuissante, de même que peu intelligente. On ne s'étonnera guère de la voir confinée à ce qui relève de la sphère privée tandis que l'homme est associé à la sphère publique. La femme, perçue cette fois comme douce, bonne, bienveillante, docile et généreuse, qualités parfaites pour s'occuper des autres, se verra donc souvent reléguée à tout ce qui relève du domaine conjugal, familial et domestique. Préjean note à ce propos que dans le système sociopolitique du patriarcat, dont nous sommes encore plus ou moins tributaire, du moins en ce qui a trait aux représentations de la femme et aux stéréotypes, le « rôle de sexe principal des femmes concerne la procréation, l'entretien du foyer et des membres de la famille, l'éducation des enfants, tant sur le plan corporel, cognitif qu'affectif⁷⁴ ». Elle incarne alors la figure de l'épouse obéissante et de la mère dévouée.

⁷³ Baron Byrne, *Social Psychology – Understanding Human Action*, Boston, London, Sidney and Toronto, 1981, p. 167, cité dans Ruth Amossy, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, op. cit., p. 180. Il faut préciser que, dans cette étude, les stéréotypes associés aux hommes ne sont guère plus positifs : les hommes sont qualifiés de « brutaux, rudes, inconscients des sentiments d'autrui, agressifs, ambitieux, des dirigeants, confiants en eux-mêmes, aventureux, logiques, compétitifs, décidés, dominateurs ».

⁷⁴ Marc Préjean, *Sexes et pouvoir. La construction sociale des corps et des émotions*, op. cit., p. 97.

Les traits qui ne dépeignent pas la femme dans une optique positive proposent plutôt une vision de la féminité qui se rattache à certaines grandes figures archétypales⁷⁵, par exemple, à l'archétype de la femme diabolique (manipulatrice, orgueilleuse, rancunière⁷⁶) ou à celui de la femme folle (émotive, déséquilibrée). Francine Descarries soutient d'ailleurs que les stéréotypes associés aux femmes se sont pour la plupart construits à partir de quatre principales représentations archétypales du féminin : la femme diabolique, la faible femme, la femme parure et la femme rivale⁷⁷. Nous nous appuyerons sur cette typologie pour tenter de regrouper les principales représentations (stéréotypées) de la femme en lien avec les romans à l'étude⁷⁸.

2.2.1 Des représentations de la femme

Un premier type de mise en récit du féminin fait de la femme sinon une figure du Mal, du moins une figure associée au Mal et/ou au malheur de l'Homme. On peut notamment penser à Pandore ou à Ève, présentée comme responsable de la chute de l'humanité. La figure de la sorcière trouverait sa place ici, d'autant plus qu'elle « correspond à une opposition assez ostentatoire à la figure maternelle⁷⁹ », qui relève, pour

⁷⁵ Selon Henry Duméry, l'archétype « désigne les symboles fondamentaux qui servent de matrice à des séries de représentations [...]. L'archétype est l'image primordiale, l'image mère, celle qui alimente les images "personnelles" ». Henry Duméry, « Archétype », *Encyclopaedia Universalis*, URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/archetype> (page consultée le 15 décembre 2021).

⁷⁶ Voir le tableau « Comparaison des stéréotypes liés aux filles et aux garçons », Gouvernement du Québec, « Définition des stéréotypes », *Gouvernement du Québec* [En ligne], URL : <https://www.quebec.ca/famille-et-soutien-aux-personnes/enfance/developpement-des-enfants/consequences-stereotypes-developpement/definition-stereotypes> (page consultée le 27 juillet 2022).

⁷⁷ Voir Francine Descarries, *Entre le rose et le bleu. Stéréotypes sexuels et construction sociale du féminin et du masculin*, op. cit., p. 25-26.

⁷⁸ Il est impossible d'établir de façon exhaustive les différentes représentations de la femme qui se sont imposées au fil des siècles, même en se limitant à la société occidentale. Ce n'est d'ailleurs pas notre propos.

⁷⁹ Steve Laflamme, « La sorcière : "antimère" et femme libérée ? », *Québec français*, n° 164, hiver 2012, p. 90.

sa part, de la catégorie du Bien. « Au lieu de donner la vie, [la sorcière] la reprend ou, du moins, l'altère négativement⁸⁰ ». Tout comme la sorcière, la femme fatale est liée au Mal et à la mort, en plus d'être une personne qui s'échappe à la sphère domestique, au mariage et qui s'affranchirait donc des stéréotypes sexuels culturels de la femme maternelle.

La femme fatale, et toutes les figures mortifères qui en découlent, représente un danger et une menace pour les hommes, qui succombent habituellement à ses charmes. On pourrait dire d'elle ce que Sandra Gondouin affirme à propos de Circé : « [...] les hommes, « victimes de sa beauté ou de sa sensualité [...] trouvent la mort ou rencontrent un destin tragique lorsqu'ils tombent sous son charme⁸¹ ». Séductrice trompeuse, toujours décrite comme étant belle et sensuelle, elle parvient à ses fins en misant justement sur ses attraits physiques : « parce qu'elle est belle [elle] est la grande maîtresse d'une persuasion qui passe par le désir et le plaisir⁸² ». C'est donc par cette dimension physique, par sa beauté et par la sexualité qu'elle réussit à séduire les hommes, à les manipuler et, ultimement, à les mener à leur perte, d'où l'adjectif « fatale » qui lui est accolé. Criminelle, espionne, femme d'affaires ou encore prostituée, la femme fatale est en outre intelligente, rusée et dépourvue de morale ou d'éthique : « la femme est "fatale" non seulement parce qu'elle est maléfique, mais aussi et surtout parce qu'elle défait l'économie du bien et du mal en vertu de laquelle la *doxa* peut la dire "fatale"⁸³ ». Notons que la femme fatale a été l'une

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Sandra Gondouin, « Circé l'ambiguë : quelques révisions d'une figure mythique dans la littérature hispano-américaine », *Mythes sans limites* [En ligne], n° 23, 2013, URL : <https://journals.openedition.org/etudesromanes/4078?lang=pt> (page consultée le 8 janvier 2023).

⁸² Alain Michel, « Les types féminins et la naissance du romanesque dans les littératures antiques », *Figures féminines et roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1982, p. 17.

⁸³ Dominique Maingueneau, « Esthétique de la femme fatale », Jacques André éd., *Fatalités du féminin*, op. cit., § 18.

des premières représentations stéréotypées du féminin dans le roman policier :

Pendant plus d'un demi-siècle, les femmes, dans les romans policiers, étaient souvent dépeintes selon deux axes stéréotypiques : la femme fatale qui attire des hommes décents, qui leur font confiance, dans des situations dangereuses et qui peuvent mener à leur mort; ou des victimes, qui sont violemment et/ou sexuellement agressées, puis tuées⁸⁴.

De cette figure stéréotypée en découlent deux autres largement exploitées dans le roman policier : la veuve noire et la mante religieuse. Nous ne nous attarderons que sur celle de la veuve noire, qu'incarne une des protagonistes de nos romans.

La figure de la veuve noire découle d'une association entre la femme et les arachnides, particulièrement les veuves noires provenant du Brésil qui possèdent un des venins les plus mortels au monde. « Bien que le venin soit identique chez le mâle et la femelle, le mythe littéraire de la "veuve noire" s'est attaché à l'idée de la femelle tueuse d'homme [...]»⁸⁵. Selon Cosimo Campa, on peut définir la veuve noire comme une personne « qui se donne pour mission de tuer mari ou amant, en l'occurrence toute personne de sexe masculin avec qui elle entretient une relation amoureuse ou sexuelle⁸⁶ ». Le mobile des meurtres est habituellement l'appât du gain, la veuve noire s'assurant d'hériter des biens de sa victime ou, à tout le moins, de pouvoir lui dérober. C'est en ce sens qu'on a pu parler de désir d'emprise et de vampirisme mortifère la concernant. Le mobile peut aussi

⁸⁴ « For at least a half century, women in thrillers were often portrayed as one of two stereotypes: femme fatales that lead decent, trusting men into danger situations or even to their deaths; or victims, who were violently and/or sexually assaulted then murdered ». Adele Parks, « Challenging Stereotypes: Adele Parks on how women are portrayed in thrillers ». *Better Reading*, [En ligne], URL: <https://www.betterreading.com.au/news/challenging-stereotypes-adele-parks-on-how-women-are-portrayed-in-thrillers/> (page consultée le 28 décembre 2022). Nous traduisons.

⁸⁵ Joëlle Hullebroeck, « La veuve noire », *Topique*, vol. 91, n° 2, 2005, p. 69.

⁸⁶ Cosimo Campa, *Histoire du crime au féminin*, op. cit., p. 20.

être lié au statut du conjoint, dans le cas où il occupe une position de pouvoir auquel la veuve noire peut prétendre après son décès.

La veuve noire possède toutes les caractéristiques physiques de la femme fatale de même que sa ruse et son art de la manipulation, qu'elle tire, tout comme cette dernière, de sa beauté, de sa sensualité et de son pouvoir de séduction. Son corps sert à appâter les hommes convoités. Elle est toutefois présentée comme étant plus froide, presque sans émotion, méthodique, impitoyable et prête à tout pour arriver à ses fins, y compris à utiliser la violence. Son but premier est la mort de son partenaire et, par conséquent, elle est fondamentalement dangereuse et fait preuve d'une volonté implacable, mais aussi d'une intelligence redoutable qui la rend difficile à inculper, du moins dans les fictions policières. Souvent fortement narcissique, elle témoigne d'un dédain profond de l'autre. C'est la femme fatale dans son acception la plus forte.

Un second type de mise en récit du féminin se déploie à partir du postulat homme dominant/femme dominée. C'est ici que se situerait la figure de la faible femme, mise en relief par Descarries et caractérisée par sa « soi-disant infériorité intellectuelle et physique⁸⁷ », qui en font une victime idéale, surtout dans le cadre de la littérature policière. Cette figure perpétue « le stéréotype de l'infériorité féminine[,] [l]a femme est toujours placée sous une tutelle masculine : celle du père, de l'époux, du juge quand elle est veuve

⁸⁷ Francine Descarries, *Entre le rose et le bleu. Stéréotypes sexuels et construction sociale du féminin et du masculin*, op. cit., p. 25.

ou divorcée⁸⁸ ». Comme le souligne fort justement Catherine Vallée-Dumas, la faible femme « légitime et renforce la hiérarchie des sexes⁸⁹ ».

La femme parure, plus communément appelée femme-objet aujourd'hui⁹⁰, appartient aussi à ce type de mise en récit du féminin, puisque les femmes sont ici réduites « à leur dimension esthétique, soumises au regard et à l'approbation de l'autre⁹¹ », en l'occurrence l'homme. « Leur corps sexué devient leur principal référent identitaire et objet de consommation⁹² ». Le paraître est la dimension essentielle de cette figure et l'emporte nettement sur l'être ou même le faire. La principale fonction de la femme-objet est « de se consacrer au désir, ou au plaisir, de l'autre » et, dans cette perspective, elle « se voit définie par sa capacité à demeurer jeune et svelte, à attiser la convoitise et à répondre à une image stéréotypée (et retouchée) de la féminité et du corps féminin⁹³ ». C'est alors une femme qui ne se définit que par son enveloppe corporelle et qui n'est donc pas reconnue comme un être humain à part entière, capable d'user de son esprit et de sa raison. Ce statut, infantilisant et réducteur, perpétue la dichotomisation des stéréotypes sexuels.

La femme accessoire se situe dans la même lignée que la femme-objet, dont elle ne garde que le côté utilitaire, en écartant la donnée sexuelle. La femme accessoire est ainsi

⁸⁸ Anne-Marie Sohn, « Féminité et rôles féminins : normes théoriques et normes vécues », *Chrysalides. Volumes I et II: Femmes dans la vie privée (XIX^e-XX^e siècles)*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 1996, p. 63.

⁸⁹ Catherine Vallée-Dumas, *Stéréotypes et transformations du féminin et du masculin dans La Passion des femmes de Sébastien Japrisot*, op. cit., p. 18.

⁹⁰ Il faut savoir que « dans les sociétés archaïques, la femme avait un rôle d'objet d'échange dans l'économie patriarcale, objet dont la valeur transitait entre un père et un mari ». Élisabeth Badinter, *L'un et l'autre. Des relations entre hommes et femmes*, Paris, Odile Jacob, 1986, p. 146.

⁹¹ Francine Descarries, *Entre le rose et le bleu. Stéréotypes sexuels et construction sociale du féminin et du masculin*, op. cit., p. 26.

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*

une représentation qui réduit les femmes à des rôles secondaires ou utilitaires, servant principalement les intérêts des hommes, plutôt que leur épanouissement personnel. En ce sens, la femme est un moyen plutôt qu'une fin en soi, reléguée à son aspect fonctionnel et pratique, pour le plaisir, le confort ou le succès des autres, et ce, la plupart du temps, dans le roman policier, dans le prisme de ses relations avec la gent masculine.

La prédominance du paraître caractérisant la femme-objet renvoie à l'image de la poupée, dont la plus illustre représentante est la poupée Barbie. Créée à la fin des années 1950 par la compagnie Mattel, la poupée Barbie a su s'implanter dans l'imaginaire collectif et renforcer l'image de la femme-objet. À l'origine, cette poupée possède des yeux bleus, de longs cheveux blonds, une taille de guêpe et une poitrine volumineuse⁹⁴. Soignée, elle « porte toujours le vêtement conforme dans la situation appropriée, avec l'objet adapté qu'elle est la seule à posséder⁹⁵ ». Elle devient ainsi le symbole de la perfection, dont on envie la beauté et qu'on érige en modèle : « elle est l'avènement de la femme parfaite⁹⁶ ».

À l'image de Barbie se superpose aujourd'hui celle de la poupée sexuelle, qui reproduit certaines caractéristiques physiques de Barbie. Le stéréotype de la femme comme étant une poupée sexuelle réitère les stéréotypes sexistes qui réduisent la femme à sa dimension physique. La « RealDoll serait une femme idéale, un corps parfait toujours

⁹⁴ Ses mensurations « représentent l'équivalent d'un 95-45-82 ». Ce sont ces mensurations qui ont « fait le mythe; dans la mesure où elles étaient idéales et parfaites, elles permettaient d'ouvrir un champ fantasmatique propre à générer des rites ». Frédéric Mancier, « BARBIE, la star des poupées », *Dictionnaire des mythes féminins*, sous la direction de Pierre Brunel, Paris, Éditions du Rocher, 2002, p. 220 et 223.

⁹⁵ Marie-Françoise Hanquez-Maincent, *Barbie, poupée totem : Entre mère et fille, lien ou rupture ?*, Paris, Autrement, 1998, p. 133.

⁹⁶ Martine Delvaux, « Poupées », *Globe: revue internationale d'études québécoises*, vol. 12, n° 2, 2009, p. 101.

obéissant, amplement supérieur aux femmes réelles. L'existence de la RealDoll dicte aux femmes qu'elles doivent aspirer à devenir poupée, à devenir des images⁹⁷ ». Au Japon, ces poupées sexuelles se nomment les *love dolls*. Ces poupées « reproduisent des stéréotypes de genre négatifs, ceux de la femme faible, intellectuellement déficiente, dont les seules qualités se résument aux mensurations : elles ont des formes avantageuses, le regard vide et elles ne parlent pas⁹⁸ ». La dynamique relationnelle entre ces poupées et leur propriétaire reconduit une dynamique de relations stéréotypées où l'homme est le maître d'un objet passif, qui a besoin d'encadrement, ce qui « favoris[e] dans l'imaginaire la mainmise des hommes sur le corps et sur le destin des femmes⁹⁹ ». Ce stéréotype s'aligne avec les stéréotypes de genre, alors que la femme est reléguée à sa dimension physique et où son intelligence, sa raison et son discours ne sont pas requis.

Le troisième et dernier type de mise en récit du féminin que nous avons identifié cherche à inverser ou à abolir la dichotomie homme dominant/femme dominée. La figure de la femme rivale incarne cette mise en récit. Par son indépendance et son refus de se couler dans le moule traditionnel de la femme, elle menace les structures de la société patriarcale. La femme rivale revendique le contrôle de sa destinée. Elle prend de plus en plus de place dans les milieux traditionnellement masculins et redonne une partie des rôles féminins à l'homme, qui en vient à la craindre. La figure de la femme rivale permet de construire des personnages féminins d'une manière qui représente mieux la femme

⁹⁷ Audrey Laurin, Compte rendu [de Martine Delvaux, *Les filles en série. Des Barbies aux Pussy Riot*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2013, 224 p.], *Recherches féministes*, vol. 27, n° 2, 2014, p. 238.

⁹⁸ Agnès Giard, « Le stéréotype de la femme-objet au Japon. Jouer à la poupée, jouer au mâle raté », *Hermès*, vol. 83, n° 1, 2019, p. 196.

⁹⁹ *Ibid.*

occidentale contemporaine, puisque cette femme parvient à se réaliser dans des sphères différentes de la sphère conjugale et domestique.

D'une certaine manière, la femme folle pourrait s'inscrire dans cette mise en récit du féminin, puisque par son imprévisibilité et son refus de se couler dans le moule traditionnel de la femme, elle menace aussi les structures de la société patriarcale. L'homme ne peut se poser comme l'instance dominante face à elle, car il ne sait jamais quelle forme prendra sa folie. Comme le souligne Martine Agathe Coste, « la folie au féminin manifeste sa démesure scandaleuse dans une grande variété de postures [...] »¹⁰⁰ » au fil de l'Histoire et ne se laisse jamais saisir complètement, gardant sa part de mystère et d'excès.

Dernière représentation de la femme à laquelle nous nous intéresserons : la vieille fille. Traditionnellement, l'appellation « vieille fille » renvoie à une femme qui avance en âge sans être établie dans une relation de couple¹⁰¹. La vieille fille est une figure double qui s'insère à la fois dans le deuxième type de mise en récit que nous avons identifié et dans le troisième. En effet, d'une part la vieille fille peut souffrir de son état de célibataire et vouloir à tout prix trouver un mari. Dans cette optique, elle s'assujettit au regard et au désir des hommes, espérant retenir l'attention de l'un deux : « la vieille fille est ce personnage élevé dans le culte du mariage [...]. L'homme devient alors la clef unique du

¹⁰⁰ Martine Agathe Coste, « FOLLE (LA) », *Dictionnaire des mythes féminins*, op. cit., p. 779.

¹⁰¹ De façon un peu humoristique, Loup Belliard écrit : « Il suffit d'entendre l'expression "vieille fille" pour évoquer le vieux stéréotype d'une femme d'une quarantaine d'années, célibataire et sexuellement inactive, vivant seule ou avec quelques chats, plutôt laide, souvent un peu amère. Un stéréotype qui flirte avec l'image de la sorcière ». Loup Belliard, « Comment Balzac a créé le stéréotype de la vieille fille », *The Conversation* [En ligne], Université de Grenoble, septembre 2023, URL : <https://www.univ-grenoble-alpes.fr>actualités>culture> (page consultée le 14 mars 2025).

bonheur¹⁰² ». Il prend la figure de l'Époux tout-puissant. À l'inverse, la vieille fille peut incarner une célibataire qui refuse volontairement d'unir sa vie à un homme, soit par désintérêt, soit parce qu'elle méprise les hommes. En fait, au-delà des motifs de son célibat, ce qui importe c'est qu'elle refuse de se soumettre au désir de l'autre, voire à tout ordre imposé par la société patriarcale, et revendique à la fois son indépendance et la prise en charge de son destin. Elle rejoint ici la femme rivale.

Bien que certaines représentations du féminin, comme celles de la femme parure et de la faible femme, proposent une vision simpliste et négative de la femme, d'autres, comme la femme rivale, permettent au contraire l'affranchissement de la femme des divers stéréotypes sexuels et offrent une vision contre-stéréotypée du sexe féminin. Les contre-stéréotypes, peut-être plus encore que la dénonciation même des stéréotypes, permettent de faire évoluer les stéréotypes de genre¹⁰³.

2.3 Les contre-stéréotypes

Les contre-stéréotypes sont construits pour révoquer les stéréotypes, dont les stéréotypes sexuels, en place. Ainsi, les contre-stéréotypes sont « des miroirs des stéréotypes socialement répandus, leur image exactement opposée¹⁰⁴ » ou, plus

¹⁰² Christophe Mory, « VIEILLE FILLE (LA) », *Dictionnaire des mythes féminins*, op. cit., p. 1906.

¹⁰³ Il faut bien voir que « [m]ême, si la plupart des définitions proposées dans la littérature mettent l'accent sur le caractère figé, rigide ou définitif des stéréotypes sexuels, il importe de comprendre que ceux-ci, ne serait-ce que pour conserver leur efficacité ou leur apparence de "vérité", sont tout de même appelés à varier, à s'adapter dans le temps et l'espace et à prendre différentes formes ou expressions selon les sujets ou groupes visés ». Francine Descarries, *Entre le rose et le bleu. Stéréotypes sexuels et construction sociale du féminin et du masculin*, op. cit., p. 13.

¹⁰⁴ Eimar Finnegan, Jane Oakhill et Alan Garnham, « Counter-stereotypical pictures as a strategy for overcoming spontaneous gender stereotypes », *Frontiers in Psychology*, vol. 6, 2015, cité et traduit dans Laurence Reeb, Christine Morin-Messabel et Nikos Kalampalikis, « Contre-stéréotypes de sexe et littérature jeunesse », *Bulletin de psychologie*, vol. 4, n° 556, 2018, p. 727.

exactement, leur « image inversée¹⁰⁵ ». Le caractère stéréotypé d'un groupe devient alors le contre-stéréotype du groupe opposé : « Un comportement ou un trait de personnalité attribué de manière stéréotypée à l'un des groupes de sexe devient le contre-stéréotype de l'autre¹⁰⁶ ». Par exemple, si l'on compare les caractères des groupes sexuels à partir du tableau de Marc Préjean, la force physique est un stéréotype masculin, donc une femme présentant une force physique sera considérée comme un contre-stéréotype féminin. Dans le même ordre d'idées, la sensibilité est un trait stéréotypé de la psyché féminine, de sorte qu'un homme sensible serait un contre-stéréotype masculin.

De plus, « l'affirmation d'un contre-stéréotype mène à une réduction de l'activation de stéréotypes et de leur connotation négative, alors que la négation d'un stéréotype ne fait qu'alimenter sa reproduction et sa connotation négative¹⁰⁷ ». De ce fait, la circulation de contre-stéréotypes est plus efficace pour faire évoluer les stéréotypes sexuels que la négation du stéréotype en lui-même, puisqu'ils proposent une autre version d'un stéréotype plutôt que de le nier. Dans cette perspective, « des expositions fréquentes à des contre-stéréotypes de sexe pourraient rendre ces associations contre-stéréotypées plus saillantes et plus accessibles et ainsi affaiblir considérablement le poids et la force des stéréotypes

¹⁰⁵ Eimar Finnegan, Jane Oakhill et Alan Garnham, « Counter-stereotypical pictures as a strategy for overcoming spontaneous gender stereotypes », *Frontiers in Psychology*, vol. 6, 2015, cité et traduit dans Julie Devif et *al.*, « Les contre-stéréotypes en éducation. Un outil en faveur de la promotion de l'égalité fille-garçon ? », *Éducatons & formation* [En ligne], n° 96, mars 2018, p. 154, URL : <https://shs.hal.science/halshs-01831944/document#:~:text=Ceux%2Dci%20peuvent%20%C3%AAtre%20d%C3%A9finis,%2Ddst%C3%A9r%C3%A9otype%20de%20l'autre> (page consultée le 13 janvier 2023).

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ « Consistent with our predictions, only training in the affirmation of counterstereotypes led to a reduction in the activation of stereotypes and negative evaluations. In contrast, extended training in the negation of stereotypes enhanced rather than reduced the activation of stereotypes and negative evaluations ». Bertram Gawronski et coll., « When "Just Say No" is not enough : Affirmation versus negation training and the reduction of automatic stereotype activation », *Journal of Experimental Social Psychology* [En ligne], novembre 2007, URL: www.sciencedirect.com, (page consultée le 23 mars 2021). Nous traduisons.

traditionnels¹⁰⁸ ». Ces contre-stéréotypes s'affichent comme autant de transgressions envers les normes sociales en place dans une société et peuvent parfois « créer un sentiment d'inconfort et d'incertitude¹⁰⁹ ». Dans nos trois romans, les personnages principaux féminins sont des meurtrières. Elles sont alors une représentation contre-stéréotypée de la femme maternelle, puisqu'elles donnent la mort plutôt que la vie, en plus d'être campées en tant que criminelles, ce rôle étant historiquement et socialement plus commun chez l'homme. C'est une des raisons qui expliquent pourquoi la représentation de la meurtrière dans la littérature se présente sous plusieurs formes stéréotypées.

3. Le stéréotype dans le roman policier

L'horizon d'attente, concept qui a été théorisé par Hans Robert Jauss, permet d'expliquer la récurrence de stéréotypes dans le roman policier. L'horizon d'attente est un

système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne¹¹⁰.

Cette thèse implique donc que toute « œuvre littéraire [...] ne se présente pas comme une nouveauté absolue dans un désert d'information, mais prédispose son public par des indications, des signaux manifestes ou cachés, des caractéristiques familières, à une forme

¹⁰⁸ *Ibid*, cité et traduit dans Julie Devif et al., « Les contre-stéréotypes en éducation. Un outil en faveur de la promotion de l'égalité fille-garçon ? », *op cit*.

¹⁰⁹ Nathasha Flannigan, Lynden K. Miles, Susanne Quadflieg, C. Neil Macrae, « Seeing the unexpected : Counterstereotypes are implicitly bad », *Social Cognition*, vol. 31, n° 6, 2013, p. 712-720, cité et traduit dans Laurence Reeb, Christine Morin-Messabel et Nikos Kalampalikis, « Contre-stéréotypes de sexe et littérature jeunesse », *op. cit.*, p. 727.

¹¹⁰ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 54.

de réception particulière¹¹¹ ». De ce fait, l'auteur écrit d'une certaine manière selon le lectorat visé. Dans le roman policier, l'intertexte historique du genre permet aux lecteurs de reconnaître et de situer leurs attentes par rapport au texte. En effet c'est « cette allusion à un intertexte fondamental dans l'histoire du genre policier [qui] renforce la reconnaissance par le lecteur de l'architexte qu'il s'agit d'activer pour fonder son horizon d'attente¹¹² ».

Le roman policier est considéré comme un genre paralittéraire et populaire¹¹³. En ce sens, « les genres populaires offriraient [...] des ensembles textuels particulièrement homogènes et relativement faciles à décrire ; c'est la raison pour laquelle un genre tel que le roman policier [...] présent[e] une forme parfaitement "classique"¹¹⁴ ». Ce sont donc les personnages récurrents (meurtriers, victimes, détectives), la manière dont on fait le portrait des événements (crimes, enquêtes, révélation du meurtrier), de même que leur déroulement, qui aident à la reconnaissance du genre malgré toutes les variantes possibles que l'on peut exploiter dans les romans policiers.

Les stéréotypes sont des raccourcis argumentatifs très utilisés en paralittérature. Ils permettent de rejoindre un large public et d'illustrer le propos du roman tout en soutenant l'argumentaire des œuvres policières. Selon Jean-Patrick Manchette, le

¹¹¹ *Ibid.*, p.175.

¹¹² Raphaël Barioli, « Genres littéraires et orientation de la lecture. Une lecture modèle de "La mort et la boussole" de J. L. Borges », *Poétique*, vol. 134, n° 2, 2003, p. 150.

¹¹³ Voir Marc Angenot, « Qu'est-ce que la paralittérature ? », *Études littéraires*, 1974, vol. 7 n° 1, p. 9.

¹¹⁴ Raphaël Barioli, « Genres littéraires et orientation de la lecture. Une lecture modèle de "La mort et la boussole" de J. L. Borges », *Poétique*, *op. cit.*, p. 145.

stéréotype est une nécessité à la fois axiologique (un hommage aux prédécesseurs), structurelle (le polar ayant une logique combinatoire) et idéologique, dans la droite ligne de Flaubert, la forme idéale pour dénoncer toute la fausseté des discours, pour exprimer la désillusion, de l'ironie au sarcasme¹¹⁵.

Ce sont ces stéréotypes qui permettent la construction d'un réseau d'images universelles pour le lecteur, qui l'aide à reconnaître le genre du roman policier. Ils se retrouvent dans l'horizon d'attente du lecteur qui s'attend à voir un crime, une victime, un enquêteur, des suspects, une poursuite et plus encore. En somme, le lecteur est à la recherche des structures familières du genre. C'est d'ailleurs pourquoi les femmes meurtrières ne sont pas mises de l'avant généralement dans ce genre de romans, puisqu'il est plutôt rare, autant dans la société qu'en littérature, que la femme soit le criminel.

4. La femme dans le roman policier

Peu de chercheurs francophones, avant Anne Lemonde et Danielle Charest, se sont penchés sur la place de la femme dans le roman policier. Il faut dire que le roman policier n'était, à l'origine, pas destiné aux femmes : « les femmes li[sent] des romans sentimentaux [et] les hommes se réserv[ent] les romans d'aventures et les romans d'enquête¹¹⁶ », souligne Jacques Dubois. Anne Lemonde abonde dans le même sens, en soutenant que « [l]es femmes répugnent la violence [...] elles vont préférer des lectures-divertissements qui projettent cette image d'elle-même¹¹⁷ », une image de la femme à la maison qui s'occupe des enfants et de l'entretien du foyer par amour pour les siens, en particulier pour

¹¹⁵ Manon François, « Le stéréotype dans le roman policier », *Cahiers de Narratologie*, vol. 17, § 10, [En ligne], URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/1095>, (page consultée le 24 février 2020).

¹¹⁶ Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992, p. 17.

¹¹⁷ Anne Lemonde, *Les femmes et le roman policier. Anatomie d'un paradoxe*, Montréal, Québec/ Amérique, 1984, p. 26.

l'homme. Il y a en outre peu de femmes qui écrivent des romans policiers à cette époque. Selon Lemonde, ces raisons font que la femme a longtemps été décrite à partir de « stéréotypes inventés par des hommes anxieux d'assurer, de renforcer leur emprise sur un monde qu'ils contrôlent déjà largement¹¹⁸ ». De ce fait, la femme a été reléguée au second plan dans les œuvres, en plus d'être fortement stéréotypée.

Dans son ouvrage intitulé *Les femmes et le roman policier, anatomie d'un paradoxe*, Anne Lemonde dépeint un premier portrait de la femme dans le roman policier. Ce portrait, peu reluisant, met en lumière une femme souvent utilisée pour son érotisme, soit pour assouvir les pulsions de l'homme, soit pour attirer le lectorat masculin en exhibant son image sur la page couverture ou encore pour les deux motifs à la fois. Lemonde se concentre plus particulièrement sur l'opposition entre les personnages masculins et les personnages féminins des romans policiers. Par le biais de divers exemples, elle classe d'abord les rôles masculins en six groupes : les héros éminences grises, les héros « actants », les personnages faire-valoir, les personnages anti-héros, les personnages victimes et les auteurs masculins. Ces personnages, peu importe la position dans laquelle ils se trouvent, possèdent toujours une force herculéenne ou une grande intelligence pour se sortir de toute situation. Ces héros n'utilisent la femme que pour la réduire à un objet sexuel et occupent toute l'histoire, empêchant les personnages féminins d'accéder aux rôles plus importants.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 35.

Les femmes, pour leur part, sont classées en cinq groupes en tant que personnages secondaires : les complotrices, les tentatrices, les accessoires, les victimes et les accompagnatrices. Tous ces rôles les amènent à n'être que des personnages de second plan, indépendamment de l'espace qui leur est consacré dans le roman¹¹⁹. Elles n'ont aucun pouvoir sur le cours de l'action et ne sont généralement pas en maîtrise de leur destinée, de sorte que le rôle des hommes est de les sauver. Lorsqu'elles tentent d'entreprendre des actions, celles-ci échouent la plupart du temps. Bref, le rôle du héros n'est en fait dévolu qu'aux hommes :

Un rapide tour du jardin pour s'apercevoir que l'héroïne de fiction policière contrecarre parfaitement la théorie ébauchée à propos des hommes. Le portrait du personnage héroïque, sans peur et sans reproche, se délabre quand il s'agit des femmes. Personnages aux mains liées, privés des droits fondamentaux, spoliés. Victimisés, d'une façon subtile ou grossière, dans presque tous les cas. Que les femmes soient victimes de premier plan ou repoussées loin derrière, le résultat est quasi identique : une nette volonté d'annulation, de reniement, de résiliation. Même en conjuguant les énergies de ces personnages femmes se profile toujours une héroïne abâtardie, encore bien loin du statut d'actante¹²⁰.

Il faudra attendre les dernières décennies du XX^e siècle pour voir des femmes s'imposer progressivement dans la littérature policière et remettre en question les rapports entre les deux sexes.

En 2006, Danielle Charest publie *Crimes suspects : Femmes et hommes dans le roman policier*. À partir d'une approche sociologique, elle analyse les œuvres de trois

¹¹⁹ En fait, Anne Lemonde affirme que les femmes peuvent être personnages principaux ou personnages secondaires. Toutefois, lorsque Lemonde les classe comme personnage principal, c'est uniquement parce qu'elles ont une plus grande place que celle habituellement attribuée à la femme. Du point de vue de l'intrigue, elles sont donc toujours des personnages de second plan.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 37.

pionniers du genre soit Edgar Allan Poe, Émile Gaboriau et William Wilkie Collins. Elle en vient à la conclusion que la femme est représentée de façon très péjorative. Celle-ci est souvent la victime de l'homme et ne joue jamais un rôle intellectuel tel que celui du détective. Selon Charest, « les personnages femmes et hommes sont construits afin que la prétendue différence entre les sexes soit totale et infranchissable, pour les femmes¹²¹ ». La relation homme dominant/femme dominée reste à la base des rapports entre les personnages.

Charest s'intéresse par la suite aux trois sous-genres du roman policier : le roman noir, le roman à énigme et le roman à suspense. Elle cherche à savoir si les écrits (misogynes) des précurseurs du genre policier ont influencé les auteurs qui leur ont succédé. Pour ce qui est du roman à énigme, ou *whodunit*, on retrouve très peu de femmes enquêteuses ou coupables. Les personnages féminins sont souvent stéréotypés et relégués à des rôles plus passifs. Ils sont aussi, la plupart du temps, associés à la victime alors que l'homme est plutôt le détective ou l'assassin. En ce qui concerne le roman noir, né dans les années 1920, il provient d'un milieu où la majorité des auteurs et du lectorat appartient au sexe masculin. C'est la catégorie de romans policiers qui stéréotype le plus la femme. Les deux rôles majeurs attribués aux personnages féminins sont ceux de la femme fatale et de la femme-objet. Peu importe que ce soient des auteurs féminins ou masculins, « les romans noirs se classent à l'intérieur de l'éventail idéologique que les auteurs H ont imposé¹²² ». Finalement, le roman à suspense, ou thriller, change un peu les rôles. Les hommes

¹²¹ Danielle Charest, *Crimes suspects. Femmes et hommes dans le roman policier*, Paris, Pepper, 2006, p. 60.

¹²² *Ibid.*, p. 176.

deviennent parfois des victimes de la femme et de ses illusions amoureuses. Mais ils se vengent la plupart du temps et tuent cette femme.

Anne Lemonde et Danielle Charest, malgré quelques désaccords, en viennent à la même conclusion : l'image de la femme dans le roman policier est peu reluisante et ses rapports avec l'homme sont très hiérarchisés. Toutefois, il y a aujourd'hui une ouverture au féminisme qui est de plus en plus présente dans la littérature et dans le roman policier, surtout dans les pays scandinaves. Il est important de préciser que Lemonde et Charest basent leur recherche sur un corpus principalement américain, anglais et français. En ce sens, si l'œuvre de Peter James se situe dans la continuation de ces recherches, en revanche l'œuvre d'Ingrid Noll s'inscrit dans un courant nouveau en Allemagne avec la montée du féminisme dans la littérature policière et l'émergence des *Frauenkrimis*¹²³. Il en va de même pour la littérature policière scandinave qui place au centre de ses œuvres la « discussion de la question du rôle de la femme dans la société, la vie professionnelle et la famille¹²⁴ », ce qui lui permet de s'émanciper des stéréotypes sexuels réducteurs. L'œuvre de Camilla Läckberg s'insère dans cette période de changement. Il sera donc intéressant d'analyser les diverses mises en récit de la femme meurtrière dans les trois romans à l'étude afin de voir si nos auteurs ont représenté ces personnages féminins d'une manière stéréotypée ou non.

¹²³ Les *Frauenkrimis* sont des récits policiers qui sont écrits par des femmes, sur des femmes et pour des femmes. Ils ont connu beaucoup de succès en Allemagne depuis le début des années 1990. Ils reconsidèrent les stéréotypes sexuels longtemps reconduits par la littérature policière.

¹²⁴ Johan Wopenka, « La littérature policière suédoise moderne : policiers, femmes et étude sociale », *Études germaniques* [En ligne], vol. 4, n° 260, § 32, URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-germaniques-2010-4-page-739.htm> (page consultée le 8 octobre 2021).

CHAPITRE II

STÉRÉOTYPES ET MISE EN RÉCIT DE LA FEMME MEURTRIÈRE

Comme nous l'avons déjà mentionné, le roman policier, historiquement, relègue les personnages féminins à des rôles secondaires, délaissant de ce fait la représentation de la femme meurtrière. Les personnages féminins, lorsque dépeints, sont en outre souvent stéréotypés. Au cours des dernières années, la littérature policière a connu un renouveau : plus de femmes écrivent ce genre de romans et davantage de personnages féminins sont introduits dans des rôles de premier plan, soit comme détective, anthropologue, policière ou même criminelle. Nous analyserons, dans ce chapitre, de quelle façon sont représentées les femmes meurtrières dans les trois romans de notre corpus afin de voir si elles le sont d'une manière stéréotypée ou non.

1. La cage dorée : l'effacement de soi

Le roman de Camilla Läckberg est constitué de trois séquences temporelles : l'époque précédant la rencontre de Faye avec Jack Adelheim, la période où ils sont en couple et le laps de temps entre leur séparation et la condamnation de Jack pour le meurtre

de leur fille Julianne. Dans ce chapitre, nous analyserons la représentation de Faye pendant son union avec Jack. Au cours de cette période, leur relation de couple s'inscrit dans la dynamique homme dominant/femme dominée.

Faye rencontre son futur mari lors d'une soirée en ville. Alors qu'elle dit à son amie Chris le trouver mignon, celle-ci rétorque : « Mignon, ça ne suffit pas. Il est noble. D'une famille à la réputation sulfureuse. Tout le monde à l'école veut être son pote, c'est autour de lui que tout gravite. Toutes les filles le veulent » (*CD*, p. 82). Leur situation se présente de façon plutôt dichotomique puisque, si Faye est décrite comme une fille intelligente et jolie, elle est fraîchement arrivée à Stockholm, donc sans grand réseau de connaissances, en plus d'être orpheline et de se cacher derrière une nouvelle identité afin de taire son passé. Les deux étudient toutefois à Sup de Co¹²⁵, une prestigieuse institution. En outre, elle plaît à Jack : « Tu es intéressante. Et belle. Tu es différente » (*CD*, p. 88).

Dès les premiers moments, Faye subit l'ascendant du jeune homme : « Jack avait une présence si intense que j'étais un peu mal à l'aise. Il m'influçait, comme s'il se glissait sous ma peau » (*CD*, p. 84). Elle a l'impression qu'il peut la percer à jour, tandis qu'elle préfère l'ombre. D'un côté, elle trouve « amusant de voir toutes ces personnes, hommes et femmes, ensorcelées à ce point par lui » (*CD*, p. 86) alors qu'elle s' imagine « immunisée contre la force d'attraction de Jack » (*CD*, p. 85-86). De l'autre, avoue-t-elle, « il y avait quelque chose chez Jack qui me donnait le vertige (*CD*, p. 88). Au moindre contact, elle sent une chaleur agréable se répandre dans son ventre. Après cette première soirée avec

¹²⁵ *Stockholm Business School* est une école de commerce liée à l'Université de Stockholm.

Jack, les sentiments de Faye envers Viktor, son petit ami du moment, changent et elle rompt. Nous y reviendrons au prochain chapitre.

Quelques jours plus tard, Jack lui téléphone et lui propose une escapade à Barcelone. Quand elle le revoit, elle se sent heureuse, excitée – l'agréable chaleur se transformant en brûlure – et déjà Jack devient rapidement « une drogue » (*CD*, p. 114) pour elle : « j'étais folle de lui » (*CD*, p. 115). Durant une conversation, Jack mentionne à Faye qu'il voit une flamme, une faim en elle : « tu veux que ta vie soit plus riche, plus belle. [...] tu veux atteindre le sommet, posséder le monde. Tu as des ambitions. [...] Nous sommes pareils. Nous avons faim ». Il ajoute toutefois : « Mais tu as un désavantage si tu veux monter au sommet. Tu es une femme. Et c'est un monde d'hommes » (*CD*, p. 118). Elle voudrait protester, mais au fond d'elle-même, « [elle] croyai[t] à ce qu'il disait » (*CD*, p. 118). Une hiérarchie s'esquisse déjà entre eux puisque Jake, l'homme, lui est supérieur par rapport à ses possibilités de réussite professionnelle.

Durant l'année qui suit, les deux jeunes gens sortent souvent avec Henrik et Chris, leurs amis. « Nous étions tous égaux » (*CD*, p. 132), souligne Faye. Pourtant, la dynamique dominant/dominée entre les deux amoureux va se confirmer. Ainsi, Jack se montre heureux que Faye soit seule au monde : « Comme ça, je n'étais qu'à lui [...] il pouvait être mon héros » (*CD*, p. 132). Mais plus encore, « Jack était jaloux, quand il voyait le regard d'autres hommes. Et il n'aimait pas que je fasse des choses de mon côté. Voulait toujours savoir où j'étais, ce que je faisais. [...] Et j'ai cessé de faire des choses sans lui » (*CD*, p. 132). Même la chimie sexuelle, très forte entre les deux, est teintée par ce rapport de forces : « Jack

n'était jamais rassasié de moi. [...] Il n'aimait pas quand je disais non, ça le fâchait, le frustrait, et donc je ne refusais tout simplement jamais. [...] S'il était heureux, j'étais heureuse » (*CD*, p. 133). Faye est consentante lors des rapports sexuels durant lesquels Jack la fait se sentir désirée et se préoccupe de son plaisir. En revanche, la colère de Jack lorsqu'elle refuse de faire l'amour laisse entrevoir le rôle de la poupée sexuelle¹²⁶ qui se cristallisera au cours de leur mariage et qu'elle endossera.

Mais avant d'en arriver là, l'effacement de Faye, le renoncement à ses ambitions et la perte de son autonomie se feront progressivement. Dans l'année qui suit, Faye devient de plus en plus asservie à Jack. Elle change ses projets d'avenir du tout au tout pour lui. Une des plus grandes fiertés de Faye est d'étudier à Sup de Co. Pourtant, lorsque Jack, qui souhaite lancer une entreprise avec Henrik, lui annonce qu'ils n'ont plus ni argent ni investisseurs, elle décide de laisser ses études pour un an et de travailler à temps plein au Café Madelaine, où elle est serveuse, pour l'entretenir le temps qu'il réalise son projet. Et quand Chris lui affirme qu'elle fait une erreur en abandonnant ses études et ses propres rêves, elle répond : « Tant que j'ai Jack, je suis heureuse. Et ses rêves sont mes rêves » (*CD*, p. 163). En mettant ses rêves sur pause afin de favoriser la réussite de son conjoint, Faye se rapproche du stéréotype de la femme accessoire, qui devient toujours d'une façon ou d'une autre une simple adjuvante dans la quête du protagoniste masculin. Ses besoins

¹²⁶ Le stéréotype de la poupée sexuelle est aussi visible sur la page couverture du roman. On y voit le haut du corps d'une femme blonde aux yeux bleus, les lèvres maquillées d'un rouge écarlate, et vêtue d'une blouse transparente, ouverte, laissant voir un soutien-gorge rose. Le côté séducteur de la femme, aussi souligné par ses bijoux, est utilisé et mis de l'avant dès le premier regard sur l'œuvre. La femme renvoie à l'idée de la beauté parfaite, mais se dessine aussi son côté dangereux par l'utilisation du rouge sur son béret et sur la jupe qu'elle revêt, de même que par la voilette devant son visage. L'expression de son visage concourt à l'aspect menaçant de la jeune femme : elle est représentée de face, la tête légèrement baissée, les yeux froids et sans sourire. De la poupée sexuelle, on glisse vers la femme fatale.

et ses rêves sont relégués au second plan, quand ils ne sont pas tout simplement sacrifiés, comme ceux de Faye dans sa relation avec Jack. Elle ne retournera pas aux études, ne travaillera plus – et sera par conséquent dépendante financièrement de Jack – et restera à la maison pour s’occuper des questions domestiques et élever leur fille. Devenue femme au foyer, Faye se voit de plus en plus assujettie à son mari, de corps et d’esprit. La femme accessoire cède la place à la femme parure et Jack s’en sert pour briller davantage en société. Par exemple, Faye a de véritables talents de décoratrice intérieure et a aménagé leur appartement avec goût. Aussi, Jack « ne remettait jamais son goût en question, et sa fierté n’avait pas de bornes quand des invités demandaient le numéro de leur décorateur. // Dans ces moments-là, il la laissait briller » (*CD*, p. 13). Le complément de phrase « dans ces moments-là » laisse entendre qu’en dehors de ces occasions, Jack la relègue dans l’ombre pour occuper la première place. Il faut voir aussi que les talents de décoratrice de Faye rehausse son propre prestige et c’est pourquoi il la laisse briller. Le stéréotype de la femme parure, et le terme femme-objet serait plus juste ici, devient encore plus évident dans le rapport au corps féminin qu’entretient Jack.

En regardant une photo de famille vieille de trois ans, tapissée en fond d’écran dans l’ordinateur de Jack, Faye constate ses changements physiques :

Faye se pencha plus près, laissant son regard glisser sur son corps bronzé luisant de sel et d’eau. Cela avait beau être juste quelques mois après son accouchement, elle était en meilleure forme qu’aujourd’hui. Son ventre était plat. Ses bras minces. Ses cuisses fines et fermes. Aujourd’hui, presque trois ans plus tard, elle avait pris au moins dix kilos. Peut-être quinze. Voilà longtemps qu’elle n’avait pas osé se peser. (*CD*, p. 15)

Derrière cette description passée du physique de Faye se tisse une représentation stéréotypée de la femme-objet. La jeune femme, après avoir accouché, retrouve son corps svelte : stéréotype physique prisé dans la société contemporaine. La mention de l'adjectif « luisant » introduit aussi la dimension sexuelle de la jeune femme. Après avoir observé cette image, Faye regarde l'historique de navigation de Jack, dans lequel se trouvent ses recherches sur les sites pornographiques. Cette action permet à la jeune femme de « suivre les fantasmes sexuels de Jack, ces derniers mois » (*CD*, p. 15). Elle note une récurrence de son intérêt envers les femmes « jeunes, maigres et soumises » (*CD*, p. 15). L'attirance sexuelle de son mari envers le modèle de beauté stéréotypée fait réaliser à Faye l'importance de son apparence physique comme objet de séduction pour Jack. Elle se fait d'ailleurs la remarque qu'à « Östermalm, pas question de vieillir ou de prendre du poids [...] pour la gent féminine » (*CD*, p. 15), ce qui rejoint l'image stéréotypée de la femme comme objet de désir. De plus, Faye découvre que son conjoint a visionné à de multiples reprises une vidéo qui met en scène une jeune blonde en tenue écolière. Après avoir visionné cette vidéo, Faye conclut : « Voilà ce que Jack voulait, et voilà ce qu'il allait avoir. » (*CD*, p. 16). Faye est disposée à se transformer en femme-objet, ce qui non seulement démontre sa soumission face aux désirs de Jack, mais trace le portrait stéréotypé de la femme comme poupée sexuelle.

Faye va alors se modeler afin d'atteindre l'idéal physique de Jack et redevenir son objet de désir, « puisqu'il ne venait plus vers elle » (*CD*, p. 15). Elle fera tout en son pouvoir pour calquer cette image juvénile entrevue dans la vidéo, qui attise tant le désir de son conjoint. Ces actions reconduisent les rôles dominant/dominée. À quelques minutes du

retour à la maison de Jack, Faye se lance dans un rituel de beauté afin de satisfaire les fantasmes de son mari en modifiant son apparence pour qu'elle soit plus juvénile :

Elle prit une douche rapide, se savonna tout le corps et rasa la petite touffe qui s'était formée sur son pubis. Elle se maquilla, mais pas comme d'habitude, d'une manière un peu bâclée, juvénile. En tartinant beaucoup de rouge, en mettant trop de mascara. [...] Ce n'est pas elle qu'aurait Jack – pas Faye, sa femme, la mère de son enfant – mais quelqu'un de plus innocent, intact. C'était ce dont il avait besoin. (CD, p. 17)

Faye se transforme afin de devenir quelqu'un d'autre, de se rapprocher physiquement des actrices pornos que son mari regarde. Elle tente de se rajeunir par l'épilation et le maquillage. Le rouge est aussi un symbole de tentation et le maquillage est une manière d'atteindre les standards de beauté sociaux qui restreignent la femme à sa dimension physique. Faye est prête à occulter ce qu'elle est – l'épouse de Jack et la mère de Julienne – pour satisfaire les besoins de son mari. Elle s'assujettit au désir de Jack et s'offre à lui :

Il l'attrapa par les cheveux et la plaqua davantage contre la table. [...] d'un geste décidé, il lui écarta les pieds, se plaça derrière et entra en elle. Jack la baisa fort, avec agressivité : à chaque coup de boutoir, le plateau de la table lui entrait dans le diaphragme. Il lui faisait un peu mal, mais la douleur était une libération, lui faisant oublier tout le reste pour se concentrer sur sa jouissance.

Elle était à lui. Sa jouissance lui appartenait. Son corps était à lui.

« Dis-moi quand tu jouis, gémit-elle, la joue collée sur la surface de la table [...] ».

– Maintenant », haleta Jack.

Elle s'agenouilla devant lui. La respiration lourde, il enfonça sa bite dans sa bouche ouverte. Saisit à deux mains l'arrière de sa tête et poussa plus profond. Elle lutta contre le réflexe de vomir, essaya de ne pas se détourner. Juste recevoir. Toujours recevoir, et rien d'autre. (CD, p. 19)

Puisque Faye se définit comme étant totalement « à lui », donc à Jack, elle se dépersonnifie et se considère tel un objet dans sa relation. D'ailleurs, elle ne semble pas éprouver de

plaisir sexuel lors de cet ébat et tente de ne pas vomir lorsqu'il éjacule dans sa bouche. Elle lui souhaitera ensuite bienvenue à la maison « avec un sourire forcé » (*CD*, p. 20). Sa seule satisfaction est d'avoir réussi à faire jouir son conjoint, ce qui la place encore une fois dans un état de soumission, bien qu'elle le fasse de plein gré. Le passage montre qu'elle sert d'objet sexuel pour satisfaire les pulsions de son mari. La position agenouillée renforce aussi le statut dominant de Jack envers sa femme. Le sexe, dans leur relation, n'est pas une activité où chaque membre du couple peut accéder au plaisir; seul Jack y parvient et il ne donne rien en retour à Faye. Cela entretient une vision réductrice du plaisir féminin comme étant subordonné au plaisir masculin et de moindre importance que ce dernier.

Le lendemain de cette relation sexuelle, alors que Faye espère passer du temps de qualité avec son mari, ce dernier semble l'ignorer et les premiers mots qu'il lui adresse concernent une tâche ménagère, il lui demande : « Tu ne pourrais pas essayer de ranger, avant de partir ? dit Jack, sans lever le nez du journal. On ne va quand même pas faire venir la femme de ménage le week-end ? » (*CD*, p. 27). Comme nous l'avons mentionné dans le chapitre précédent, la femme, dans la société patriarcale, a longtemps eu comme premier rôle celui de femme à la maison. Ce rôle reléguait la femme à l'éducation des enfants et aux tâches ménagères. Cette structure patriarcale est reproduite ici. En ce sens, la demande de Jack, tandis qu'il est à se divertir en lisant le journal et ne prend même pas la peine de regarder sa conjointe, instaure une dominance de l'homme sur sa femme, en plus de mettre de l'avant sa perception du rôle de la femme qui se doit de s'occuper de sa fille et du ménage en l'absence des domestiques. Faye tente néanmoins d'établir un dialogue et demande à Jack s'il veut lui parler de Compare, son entreprise, ce qui ne manque pas

d'agacer ce dernier. Faye se le reproche : « Pourquoi ne pouvait-elle pas le laisser tranquille ? Juste essayer la cuisine. Être mince, belle et soumise. Il avait travaillé toute la semaine » (CD, p. 29). Cette citation met de l'avant deux stéréotypes incarnés par Faye, soit la femme-objet, par la dimension physique, et la faible femme, par l'accomplissement des tâches domestiques et la subordination à l'homme.

Cette double fonctionnalité de la femme se confirme lorsque Faye décrit les femmes du cercle d'amis de Jack, dont elle fait partie. Elle les surnomme les oies,

puisque leur rôle principal [est] de pondre pour leurs maris. Elles d[oi]vent se consacrer à mettre au monde des héritiers, puis couvrir leur progéniture surprotégée sous leurs ailes drapées en Gucci. Quand les gosses entr[ent] dans leurs maternelles triées sur le volet, le temps [est] venu de se trouver des occupations convenables. Faire du yoga. Se faire manucurer. Organiser des dîners. Veiller à ce que la femme de ménage tienne la maison. Gérer une armada de nounous. Contrôler son poids. Ou de préférence son absence de poids. Être *bonne*. Et le plus important : apprendre à fermer les yeux quand leurs maris rev[iennent] tard d'un « dîner d'affaires » avec la chemise mal rentrée dans le pantalon. (CD, p. 37)

Ce passage présente la plupart des attentes liées aux rôles de genre et aux attentes sociales envers les femmes. D'abord, on décrit la femme comme étant la gestionnaire et la génitrice de la maison, comme si c'était la seule sphère décisionnelle dans laquelle elle pouvait s'épanouir. Ce stéréotype renforce l'idée selon laquelle les femmes sont d'abord et avant tout définies par leur capacité à avoir des enfants, ce qui les réduit à leur rôle biologique. Cette représentation ignore les ambitions, les désirs et l'identité de ces femmes au-delà de la maternité. Faye adopte pourtant ce comportement stéréotypé. Lorsqu'elle apprend qu'elle est enceinte d'un deuxième enfant, elle envisage la possibilité d'avoir un fils, l'un des souhaits de Jack, et pense que ce « serait un nouveau départ, pour leur couple, et pour

elle comme femme et épouse » (*CD*, p. 106). Malgré cela, et l'on voit davantage son asservissement à Jack, elle accepte sa demande d'avorter sans protester lorsqu'il lui affirme ne pas vouloir d'autre enfant.

Ensuite, le stéréotype de la femme comme objet, plus précisément comme accessoire et parure, est aussi mis de l'avant dans l'extrait sur les « oies ». L'accumulation des occupations de ces femmes « oies » reflète une vision simpliste de la vie féminine qui stipule que la femme est reléguée à des occupations, hors de la sphère familiale, qui n'ont d'autre but que de maintenir sa beauté physique. Enfin, la dernière tâche de ces femmes, soit tolérer les infidélités de leur mari dans le but de maintenir l'image parfaite de l'homme, montre en outre la passivité que ces femmes doivent adopter face aux agissements de leur conjoint et leur soumission. Toutes ces actions dépeignent la femme, et, par conséquent, Faye, qui fait partie de ce cercle social, comme une épouse, une mère, un accessoire pour l'homme, ce qui lui retire toute individualité puisqu'elle n'existe que par ses obligations envers les autres.

Si, au début, Faye méprise celles qu'elle a baptisées les oies, elle commence tout de même à les fréquenter à la demande de Jack, puis, sans s'en rendre compte, se modèle progressivement à leur image et adopte leur soumission face à leurs époux. Elle se répète d'ailleurs à elle-même, lorsque Jack la néglige et oublie un de leur rendez-vous, qu'elle doit rester effacée : « Elle se força à sourire. Ne pas être pénible, exigeante. Être agréable et soumise. Ne pas prendre de place » (*CD*, p. 73). Faye se révèle complètement dominée par son mari et veut tout faire pour lui plaire. C'est dans cette optique qu'elle devient

presque obsédée par son apparence physique après que Jack eut émis un commentaire en regardant une présentatrice de télévision, plus jeune que Faye : « Elle était jolie autrefois. Qu'est-ce qu'elle est vieille, maintenant. Et grosse » (*CD*, p. 54). Il n'en faut pas plus pour que Faye décide de changer : « Elle allait se bouger. Brûler sa graisse, devenir mince et élancée. [...] Elle portait une si grande part de responsabilité dans la stagnation de leur couple. Il était temps de redevenir celle qu'il voulait avoir » (*CD*, p. 59). De faire reposer sa décision de perdre du poids sur un homme et d'y voir une des seules options pour garder sa famille unie, est une vision réductrice de sa personne. Perdre du poids pour répondre aux fantasmes sexuels de son mari réduit en effet Faye à une vision stéréotypée de la femme-objet, de la poupée sexuelle qui tente à tout prix d'avoir un corps parfait et désirable pour son homme. C'est d'ailleurs avec une femme nommée Ylva, une femme plus jeune possédant un « ventre ferme », des « seins parfaits » et des « hanches étroites de garçon » (*CD*, p. 152), qu'il trompe Faye. En voyant Ylva, Faye, le corps changé par la maternité, se rend compte qu'« [e]lle était tout ce que Faye n'était plus » (*CD*, p. 152).

Afin de flatter l'amour-propre de son mari, Faye s'oblige même à paraître plus ignorante qu'elle ne l'est :

« Connais-tu seulement le nom du ministre de l'Économie ?

Mikael Damberg », répondit-elle instinctivement. Instinctivement et correctement.

En voyant le regard de Jack, elle le regretta. Pourquoi ne pouvait-elle pas juste fermer sa gueule ?

« OK. Une nouvelle loi va bientôt entrer en vigueur. Sais-tu laquelle ? »

Elle savait. Mais secoua lentement la tête. (*CD*, p. 29)

Pourtant, Faye a fortement participé à la fondation de l'entreprise Compare, dont l'idée et le nom venaient d'elle. Elle a veillé à l'organisation de l'entreprise, aux exercices financiers et aux stratégies de communication. « Elle était traitée en égale, voire même en supérieure » (CD, p. 123) par Jack et Henrik, ce qui n'est plus le cas. Maintenant, quand elle est avec eux, elle se sent « comme une enfant à qui on aurait permis de s'asseoir à la table des adultes » (CD, p. 123). C'est dire le peu de considération dont elle jouit désormais.

Enfermée dans une cage dorée, qu'elle a elle-même contribué à bâtir, Faye a donc sacrifié ses ambitions et ses rêves, renoncé à son autonomie, dissimulé sa véritable personnalité pour devenir l'esclave de Jack. Faible femme, femme accessoire, femme-objet, poupée sexuelle, Faye est complètement soumise à son mari et ne vit que pour lui. On le voit encore lorsqu'elle découvre l'infidélité de Jack et qu'il lui annonce vouloir divorcer : « Je t'en prie, supplia-t-elle. Donne-moi encore une chance. Je vais changer, je vais m'arranger. Je sais que j'ai été difficile à vivre, méchante... mauvaise... bête. Mais je te rendrai heureux. Tu es toute ma vie » (CD, p. 152). Dévastée, Faye sombre dans un profond désespoir et ne renouera avec sa vraie personnalité que lorsque viendra le temps de la vengeance.

2. *Toucher mortel* : devenir femme fatale

Le roman *Toucher mortel* présente le parcours de Jodie Danforth, née au sein d'une famille composée de quatre personnes : son père, sa mère, sa sœur aînée et elle-même. Elle n'est toutefois pas heureuse au sein de cette famille et affirme que « [s]es parents étaient parfaits et [qu'] ils avaient une fille parfaite. Cassie. Sa sœur aînée. Et un problème. Elle.

La honte de la famille » (TM, p. 44). Sa disgrâce tient d'abord à son physique ingrat : « Cassie avait la beauté et la blondeur de leur mère, tandis que Jodie avait les cheveux crépus et le nez crochu de leur père » (TM, p. 82). Jodie renchérit sur sa laideur dans son journal intime :

Partout où je vais, les gens se moquent de moi tellement je suis laide. Je me fais traiter de monstre. Mon nez est horrible. [...] Ce n'est pas un nez, c'est un bec crochu. [...] // Mes yeux sont trop grands. On dirait qu'ils sont gonflés, et pas juste quand je pleure. Ils sont trop gros pour mon visage. [...] Mes lèvres sont trop épaisses. On dirait que j'ai pris un coup de poing. Mes oreilles sont trop grandes. Mon visage ressemble à un mauvais assemblage de mauvaises pièces piochées dans les mauvaises boîtes. (TM, p. 33-34)

La laideur de Jodie, ses cheveux crépus, son nez crochu assimilé à un bec, la rapprochant ainsi d'un animal, de même que le fait qu'on l'affuble du terme « monstre », tout concourt à évoquer à son propos l'image de la sorcière. Cette image se renforce quand on considère l'attirance peu commune de la jeune fille envers les reptiles, les araignées ou encore les batraciens :

Depuis qu'elle était enfant et qu'un oncle lui avait offert un livre sur les animaux sauvages, elle était fascinée par les reptiles venimeux. Les petites bêtes à fourrure ne l'avaient jamais intéressée, mais les serpents, les araignées, les crocodiles et les grenouilles, oui. À l'âge où les filles jouent à la poupée, elle se passionnait pour les serpents. C'était sans doute l'une des raisons pour lesquelles son père la trouvait bizarre. (TM, p. 115)

Sa passion pour les serpents se confirme avec le temps¹²⁷. Grâce aux enseignements de son premier mari, Jodie apprend à manipuler ces espèces dangereuses et à utiliser leur venin

¹²⁷ Jodie réitère à plusieurs reprises dans le roman son penchant pour les reptiles : « Tout le monde a peur d'eux. Pas moi. Aucun serpent ne m'a jamais dit que j'avais un nez crochu ou que je n'avais pas de seins. Je ne les juge pas et ils ne me jugent pas. Je les nourris. En échange, ils me rendent des services. [...] Parfois, je me dis que j'aimerais bien me réincarner en serpent. Ça a l'air beaucoup moins compliqué. Vous avez déjà vu un serpent grimacer en se regardant dans un miroir ? Vous avez déjà vu un serpent complexé ? »

pour tuer, ce qui l'assimile davantage à la sorcière. Son père la compare d'ailleurs elle-même à un serpent, soulignant en outre des aspects de son caractère pouvant aussi la rattacher à un être malfaisant :

- Ce n'est pas juste son apparence, c'est son attitude. Elle est vicieuse.
- Peut-être qu'elle le serait moins si tu faisais un effort avec elle.
- J'ai essayé. Quand je la prends dans mes bras, elle glisse comme un serpent loin de moi. [...] Elle ne sait faire qu'une chose : nous embarrasser. Elle est grosse, elle est laide et elle a l'esprit mal tourné. (*TM*, p. 48)

Tous ces éléments font en sorte qu'il est possible de voir Jodie comme un personnage qui partage plusieurs traits avec la sorcière, voire qui en incarne la figure.

Un été, lors d'un voyage avec sa famille, Jodie aperçoit une superbe Rolls Royce rouge qui les double et la regarde avec convoitise : « C'est elle qui aurait dû voyager dans cette magnifique voiture. Un jour, les gens la regarderaient avec envie les dépasser à toute allure. // Ce n'était pas un rêve. C'était sa destinée » (*TM*, p. 83). Quelques jours plus tard, en croisière sur le lac de Côme, elle admire les villas qui entourent le lac et demande à son père comment faire pour devenir riche, ce à quoi il répond : « Il faut épouser un millionnaire » (*TM*, p. 106). Et sa sœur d'ajouter : « mais il faut être belle pour épouser un homme riche. Ça ne risque donc pas de t'arriver » (*TM*, p. 106). Jodie a senti en elle « un désir irrésistible » (p. 84) en regardant les villas. Elle s' imagine déjà propriétaire d'un tel palais, roulant dans une Rolls Royce et possédant des vêtements et accessoires de luxe.

(*TM*, p. 139). Ce passage révèle les insécurités de Josie par rapport à son image, une caractéristique souvent associée à la femme.

Elle prendra donc les moyens pour atteindre ces objectifs, même si pour cela il lui faut recourir à la violence.

La première étape que franchit Jodie, afin d'atteindre la réussite sociale et la richesse, est de se transformer physiquement. Ce faisant, le personnage de Jodie s'éloigne, physiquement du moins, de la figure de la sorcière pour en venir à incarner le stéréotype de la poupée. À la suite de la mort de sa sœur, qu'elle a assassinée en la poussant en bas d'une falaise, Jodie décide en effet de modeler son image sur celle de sa sœur¹²⁸ et de devenir le reflet de Cassie qui avait l'allure d'une poupée Barbie : blonde, avec de beaux traits faciaux et des courbes. Elle cherche ainsi à obtenir une beauté qui plaît aux hommes, afin de pouvoir épouser un homme financièrement aisé, puisque c'est le moyen indiqué par sa famille pour devenir riche. Elle se soumet alors à plusieurs traitements qui altèrent son corps pour le rendre à la hauteur de ce qui a longtemps été glorifié par ses parents : chirurgie plastique, teinture, diète, entraînements, etc. Pour réussir sa métamorphose, tous les moyens sont bons : « Pour se faire refaire les seins et le visage, elle avait tout claqué : l'argent qu'elle avait volé à ses parents au fil du temps, celui obtenu grâce à une fausse carte bancaire et ses salaires de serveuse dans un bistrot à Hove » (*TM*, p. 133-134). Ce passage indique que Jodie est prête à verser dans le crime pour atteindre ce qu'elle désire. Et elle l'atteint : Jodie est maintenant blonde, mince et belle. Toutefois, cette enveloppe corporelle ne lui permettra pas de gagner l'approbation de sa famille, bien au contraire. À la vue de Jodie, qui a calqué son image sur celle de sa sœur morte, son père la rejette : « Tu

¹²⁸ « S'inspirant des photos de sa sœur, [...] le chirurgien [...] lui avait dessiné le nez et le menton de sa sœur » (*TM*, p. 166).

n'es qu'une sale petite garce et tu ne changeras jamais. Va-t'en. Sors de chez nous. Ta mère et moi, on ne veut plus jamais te revoir » (*TM*, p. 134).

Forte de cette beauté chèrement acquise, Jodie s'emploie à séduire les hommes et elle y parvient aisément, ce qui lui procure un sentiment de victoire. Ainsi, on met de l'avant l'idée que la beauté et la réussite vont de pair. Jodie va même jusqu'à affirmer : « Depuis qu'elle avait eu recours au bistouri, la chance ne l'avait pas quittée » (*TM*, p. 218). Puisqu'elle a atteint le niveau d'attraction de la poupée, elle accède à la réussite sociale et à une aisance financière enviable. Cette ascension promeut la chirurgie plastique comme moyen d'élévation sociale. D'ailleurs, le culte du corps entretenu par Jodie est tel qu'elle dépense de fortes sommes pour cultiver ce corps qui lui sert d'appât auprès des hommes riches, ce qui l'entraînera à vouloir davantage accéder elle aussi à cette richesse coûte que coûte. C'est ainsi que la poupée se métamorphosera en femme fatale, personnage type du roman policier. En effet, la jeune femme aux attributs physiques avantageux décide de tuer pour des raisons personnelles : la richesse d'abord et, parfois, la vengeance.

La transformation physique de Jodie s'avère être un tournant décisif dans la vie de la jeune femme puisqu'elle se servira de son corps pour séduire les hommes et les conduire à leur perte. Elle s'éloigne donc du stéréotype de la faible femme asservie à l'homme. Il n'y a que dans sa première union, celle avec Christopher Bentley, où une relation dominant/dominée peut être perçue. Cette relation, la plus longue entretenue par Jodie, a duré huit ans. Elle est peu documentée dans le roman, mais, à 22 ans, lorsque Jodie rencontre Christopher, 48 ans, elle a dépensé toutes ses économies afin de modifier son

apparence physique. Pour sa part, Christopher est déjà à la retraite, ayant fait fortune dans l'immobilier. Une relation de dominant/dominée s'instaure donc du point de vue financier. De plus, d'un point de vue intellectuel, Christopher a beaucoup de connaissances sur les reptiles et c'est lui qui enseigne à Jodie comment s'occuper de ces animaux. Ses enseignements se retournent d'ailleurs contre lui lorsque Jodie l'assassine à l'aide de ses propres reptiles venimeux. La jeune femme a tiré de lui tout ce qu'elle pouvait et ne voit plus son utilité : « Il n'était pas assez riche pour lui offrir tout ce dont elle rêvait et il ne voulait pas d'enfant, alors qu'elle était de plus en plus pressée par le temps » (*TM*, p. 116). À la suite de cette union et de la mort de son mari, Jodie va miser, entre autres, sur sa jeunesse et sa beauté pour trouver un nouvel homme ou, plus précisément, une prochaine victime : « Le genre d'homme qu'elle recherchait : âgé, esseulé et gentil. Quelqu'un qui serait touché par ses attentions. Mais surtout, quelqu'un de riche, très riche » (*TM*, p. 37). C'est ainsi qu'elle va fréquenter des endroits où de tels hommes sont susceptibles d'être présents et s'inscrire à plusieurs sites de rencontres réservés à une élite soigneusement choisie.

C'est dans un casino de Las Vegas qu'elle rencontre le deuxième homme de sa vie, Walt Klein, un financier d'un certain âge. Ils se fiancent rapidement et, dès leurs fiançailles, ce dernier modifie son testament en faveur de Jodie. Il n'en faut pas plus pour que Jodie décide de le tuer. Elle l'envoie en bas d'une falaise en simulant un accident de ski. Avant même le décès de son fiancé, puisqu'elle savait que sa fin approchait, qu'elle allait le tuer, Jodie a commencé à échanger avec un autre homme, Rowley Carmichael, qu'elle a repéré sur un site de rencontre sélect. Fait intéressant, Jodie met de l'avant son statut de veuve

afin de manipuler les hommes et les amadouer en leur inspirant la pitié. Elle le fait dans le profil qu'elle publie sur le site de rencontre : « *Jolie veuve, brune, d'un certain âge, recherche homme mature, cultivé, aimant l'art, la gastronomie et les voyages, pour amitié, et peut-être un avenir ensemble* » (TM, p. 48). Il faut dire qu'elle met ici de l'avant son statut de veuve en réponse au profil de Rowley Carmichael : « *Veuf d'un certain âge cherche compagne pour partager expositions, opéra, théâtre, dîners, bons vins, voyages, aventures, et plus si affinités...* » (TM, p. 48). Jodie cultive le mimétisme avec les hommes qu'elle rencontre et ses intérêts changent selon le partenaire ciblé. Elle trompe les hommes avec ses apparences de veuve endeuillée, de femme qui désire trouver l'amour et la stabilité pour leur donner la mort. Puisqu'elle séduit consciemment ces hommes dans le but de les tuer, il est possible d'affirmer que Jodie est l'essence même d'une femme fatale, mais plus encore d'une veuve noire. Elle est d'ailleurs qualifiée ainsi par le détective Roy Grace, en charge de l'enquête sur la mort de ses différents conjoints : « Il avait affaire à une veuve noire en liberté à Brighton » (TM, p. 347).

Lorsque Jodie évoque le moment où elle a jeté son dévolu sur Carmichael, elle le fait en ces termes : « Anticipant la fin annoncée de Walt, elle avait subtilement attiré Rowley Carmichael dans ses filets » (TM, p. 48). La mention des filets n'est pas sans évoquer la veuve noire. En effet, sachant que Carmichael sera la prochaine victime de Jodie, il est possible de déduire que le premier geste de la jeune femme est d'attirer l'homme dans ses filets, puis comme une araignée avec une mouche, lorsque l'homme est enclin à la rencontrer, elle l'emprisonne dans sa toile, ne lui laissant aucune chance de survie.

La veuve noire use de séduction afin d'amener l'homme dans une situation où il sera mené à sa perte, dans ce roman, à la mort. Elle mise d'abord et avant tout sur ses attraits physiques pour améliorer sa situation. Elle possède la dualité de la femme fatale, stéréotype qui semble dominer dans les romans noirs et au cinéma : un corps attirant mais un cœur noir. Jodie possède ces caractéristiques. Elle a d'abord un fort pouvoir de séduction en raison de son jeune âge et son apparence. Elle témoigne aussi d'un caractère dual : d'un côté, elle a l'air d'une belle veuve endeuillée et innocente, de l'autre, elle cache une personnalité fortement égocentrique, en plus d'être calculatrice et manipulatrice, comme nous l'analyserons dans notre dernier chapitre. Elle tue sans remords, pour son plaisir, par vengeance, par avidité et pour conserver son statut social. Le personnage de Jodie n'exhibe donc pas les caractéristiques stéréotypées de la faible femme, soumise à l'homme, bien qu'elle soit financièrement asservie à tous les hommes qu'elle fiance ou marie. Le fait que Jodie s'unisse seulement pour des raisons utilitaristes et égoïstes prouve qu'elle n'est pas une femme essentiellement subordonnée à ses maris. D'entrée de jeu, elle peut sembler adopter le rôle de la femme parure, au bras de ces hommes fortunés, mais elle est plutôt dominante dans ses relations conjugales.

Le stéréotype de la femme fatale, ici, de la veuve noire, réduit les femmes indépendantes et faisant preuve de caractère, comme Jodie, à des figures maléfiques de manipulatrices, ce qu'elle représente aussi. Ces femmes sont incapables d'établir et de conserver de vraies relations, ce qui va à l'encontre des normes patriarcales, où la femme entre dans la relation maritale pour fonder une famille. Il faut voir toutefois qu'ultimement, fonder une famille, est le but de Jodie :

Elle avait 36 ans et son horloge biologique la tourmentait. Elle n'avait plus beaucoup d'années pour réaliser le rêve de sa vie : faire aussi bien qu'Emira, son amie d'enfance, s'acheter une villa sur le lac de Côme, vivre dans l'opulence, avec l'amour de sa vie, entourée d'enfants. (*TM*, p. 176)

En ce sens, bien qu'elle n'exhibe pas les caractéristiques stéréotypées de l'épouse, Jodie Danforth souhaite tout de même atteindre l'objectif de vie de la plupart des femmes dans la société patriarcale : un mari et des enfants. Cependant, malgré cet objectif de vie, et bien qu'épousant les stéréotypes de la poupée et de la femme fatale (veuve noire), Jodie, par ses actions et son caractère, se détache de la représentation stéréotypée de la femme propre au roman policier, comme nous le verrons au prochain chapitre.

3. *Rien que pour moi* : de l'obsession à la folie meurtrière

D'entrée de jeu, dans le roman *Rien que pour moi*, le personnage principal, Rosemarie Hins, constate que l'étiquette « vieille fille » lui est souvent accolée : « Lorsqu'on est comme moi ni mariée, ni veuve, ni divorcée, qu'on n'a ni compagnon ni ami (des enfants, encore moins), et pas la moindre relation masculine à faire valoir, on a toujours droit, aujourd'hui comme hier, à la même étiquette péjorative » (*RM*, p. 9). Rosemarie se décrit ici par son absence de relation, plus précisément par son absence de relations avec les hommes. Elle ne se fonde pas sur son individualité pour se définir, mais plutôt sur son rapport aux autres. Toutefois, elle met rapidement de l'avant les avantages que lui procure son statut de vieille fille : « des collègues mariées envient souvent mon indépendance, mes voyages, ma carrière professionnelle, elles me prêtent volontiers de romantiques aventures de vacances [...] » (*RM*, p. 9). Ces éléments semblent peindre Rosemarie comme un personnage autonome, d'autant plus qu'elle gagne bien sa vie, ayant

une vie bien remplie, ce qui n'est pas vraiment le cas : son cercle d'amis se limite à deux personnes, Beate et une collègue âgée qu'elle appelle Mme Römer. Elle vit dans un petit appartement impersonnel, meublé en noir et blanc, s'habille de façon conventionnelle et mène une vie routinière, exempte de relation amoureuse : « Il est probable que j'avais désormais dépassé l'âge de l'amour, et ce chapitre se soldait par un déficit énorme » (*RM*, p. 15). Ses relations passées lui ont laissé un goût d'amertume et « furent [...] tout sauf réjouissantes » (*RM*, p. 15). Il faut ajouter que, bien qu'éternelle célibataire, Rosemarie voit la maternité comme une étape nécessaire dans la vie d'une femme et regrette de ne plus pouvoir avoir d'enfant : « je déplore presque de ne pas avoir eu, comme tant de femmes, à passer par l'avortement ou une fausse couche, car ce genre d'expérience, même négative, aurait au moins eu le mérite de me faire connaître la sensation de quelques semaines de grossesse. Cela manque à ma vie » (*RM*, p. 15). Elle reconduit ainsi le stéréotype selon lequel la valeur principale de la femme est la reproduction, ce qui réduit la féminité à la possibilité d'être mère, à sa fonction biologique.

La vie routinière et sans amour de Rosemarie va changer brusquement lors d'une soirée où elle assiste à un exposé sur le lyrisme de la fin de la période napoléonienne. Dès les premiers mots du conférencier, Witold Engstern, Rosemarie tombe sous son charme : « Sa voix résonnait dans mes oreilles à me donner le vertige, mon cœur cognait, j'avais des crampes d'estomac. Ce ne fut pas le premier regard, mais bel et bien le premier son qui déclencha le fameux de coup de foudre » (*RM*, p. 18). Witold a un effet tel sur Rosemarie qu'elle sombre « dans une profonde rêverie » et rentre chez elle « à demi abasourdie » (*RM*, p. 18). Ce coup de foudre se traduit par un état obsessionnel, qui place Rosemarie en état

de soumission par rapport à cet homme qui ne la connaît pas encore. Elle donne l'image d'une femme émotive et irrationnelle, deux caractéristiques souvent avancées dans les représentations stéréotypées de la femme. En outre, cette idée que la femme peut se laisser envahir par l'amour au premier regard, comme le fait Rosemarie, consolide aussi la vision réductrice de la femme qui n'est guidée dans sa vie que par ses relations avec les hommes. La représentation du personnage de Rosemarie versera presque dans la caricature, puisque découlera de cet amour obsessionnel la figure de femme harceleuse, possessive et désespérée. Cet état obsessif mènera aussi la protagoniste à commettre l'irréparable à trois reprises, en donnant la mort à autrui. Comme on peut le constater, avec la rencontre de Witold, rapidement, chez Rosemarie, « le conformisme bascule dans une inquiétante étrangeté¹²⁹ ».

Avant d'assister à la conférence de Witold et de tomber amoureuse de ce dernier, Rosemarie se considère « bien conservée » (*RM*, p. 9) pour une femme de 52 ans mince et d'allure soignée. Elle se trouve même « plus fringante que dans [s]a jeunesse » (*RM*, p. 9). Elle se valorise ainsi par son physique qui semble plus jeune qu'elle l'est vraiment¹³⁰. Mais après l'événement, on assiste à la métamorphose de la vieille fille : Rosemarie commence à s'interroger sur son apparence – « Est-ce que je m'habillais vraiment trop vieux ? », « Est-ce que je devais renoncer à ma coupe à la garçonne, la même depuis trente ans ? » (*RM*, p. 19) – et cherche à se rajeunir. Cette vision stéréotypée de la beauté, qui stipule que la

¹²⁹ Régine Atzenhoffer, « Au cœur du crime féminin. Les tueuses dans l'œuvre d'Ingrid Noll », *Figures et personnages de criminelles : des histoires tragiques au roman policier*, op. cit., p. 293.

¹³⁰ La page couverture trompe d'ailleurs le lecteur quant à l'âge de la protagoniste, qui est âgée de 52 ans. Or, sur l'illustration, la femme apparaît beaucoup plus jeune. Elle n'arbore aucune ride, sa peau est lisse, ses cheveux ne sont qu'en partie visibles, mais semblent noir foncé comme ses sourcils, ses pommettes sont encore hautes et son allure générale est assez juvénile.

beauté se perd en vieillissant, est visible dans les propos de la narratrice. Tout à coup, Rosemarie semble se réduire à son apparence, comme si la beauté n'était importante qu'en tant qu'outil de séduction. Un peu comme Faye et Jodie, Rosemarie trouve sa valeur dans le regard de l'homme.

Rosemarie « pr[end] la décision de [s]'acheter quelque chose de ravissant » (*RM*, p. 19) et de modifier son habillement afin de se rajeunir. Elle croit qu'une apparence plus jeune pourra lui permettre de devenir objet de désir pour un homme qu'elle n'a jamais rencontré, ce qui fait ressortir le stéréotype de la femme-objet. Elle décide aussi de changer son apparence physique en se laissant pousser les cheveux. Avec des cheveux plus longs et une garde-robe plus jeune et plus élégante, pense-t-elle, « je paraîtrais devant Witold pourvue de tous les attraits de la féminité » (*RM*, p. 44). Rosemarie ne mise pas sur son intériorité, mais bien sur son enveloppe corporelle pour attirer Witold. On le voit lorsque, quelques semaines plus tard, elle attend le professeur qu'elle a invité à souper chez elle. Rosemarie dresse alors la liste de ce qu'elle doit faire pour l'impressionner : « je devais être d'une jeunesse, d'une beauté époustouflantes. [...] Je courus chez l'esthéticienne, m'achetai une jupe de velours lie-de-vin et un corsage en crêpe de Chine à motifs héraldiques. Je me procurai des bougies, du mousseux, une nouvelle nappe, du parfum » (*RM*, p. 75). Encore une fois, elle mise sur les apparences avant tout, la sienne mais aussi celle du décor, pour attirer l'attention de Witold et espérer lui plaire. Mais elle est consciente que cela risque de ne pas suffire.

Dans sa quête de séduction, Rosemarie se demande constamment comment attirer Witold et en vient à la conclusion que, pour l'attirer, elle doit faire comme son amie : « Je sais que Beate était une bonne cuisinière. C'était comme ça, bien sûr, qu'elle attrapait les hommes » (*RM*, p. 70). Ainsi, selon ses déductions, pour attirer les hommes, la femme doit exceller dans les tâches qui relèvent de la sphère domestique. C'est dans cette perspective que le souper prévu pour recevoir Witold à la maison est planifié de façon à ce qu'elle ait l'air d'une bonne cuisinière : « je devais parvenir à créer ce soir-là une atmosphère magique, [...], servir un repas savoureux, mais qui donnerait l'apparence d'avoir été préparé sans peine » (*RM*, p. 75). Dans le même ordre d'idées, elle en vient à proposer ses services à Witold pour le séduire : « Ce week-end [...] je pourrais venir vous donner un coup de main. Laver et repasser, c'est dans mes cordes, et je saurais me rendre utile au jardin pour le plus gros » (*RM*, p. 72). Elle réduit la féminité à sa fonction domestique. Bien qu'elle soit une vieille fille, elle arbore, ou feint d'arborer, certaines des caractéristiques de l'épouse propre au système patriarcal sans en être véritablement une : don de soi et soumission. Il faut dire que son vœu le plus cher est maintenant d'être en couple avec Witold. Ce désir devient obsessif et la conquête de Witold prime sur tous les autres aspects de sa vie. La vieille fille est devenue une femme amoureuse, la femme amoureuse versera peu à peu dans la folie meurtrière.

Obnubilée par son désir d'être en couple avec Witold, Rosemarie se place, d'une certaine façon, en infériorité par rapport à lui et est prête à tout pour le conquérir :

Pour la première fois de ma vie, je voulais avoir aussi quelque chose rien qu'à moi, de toutes mes forces, de toute mon âme : je voulais Witold. Pour parvenir

à mes fins, j'étais prête à tout, à déployer des trésors d'intelligence, j'aurais sans hésiter mis en jeu carrière et argent. (*RM*, p. 45)

Rosemarie est disposée à sacrifier sa carrière et sa fortune pour obtenir l'objet de son désir, Witold, deux aspects importants de sa vie dont elle tirait valeur et satisfaction auparavant. Un peu comme Jodie, elle se moulera même à la personnalité et aux intérêts de Witold, comme lorsqu'elle l'accompagne dans une randonnée pédestre pour laquelle elle n'a aucun penchant afin de se rapprocher de lui, abdiquant sa propre personnalité. Le bonheur de Witold passe avant le sien, devient le sien : « Eh bien, si lui était heureux, moi, je ne me sentais plus de joie » (*RM*, p. 129). La conquête de Witold se présente comme le seul objectif significatif pour Rosemarie, réduisant ses aspirations et ses ambitions à un seul domaine, l'amour, ce qui perpétue l'idée que les femmes se définissent principalement en regard de leur partenaire masculin.

Si les sentiments amoureux qu'elle éprouve pour Witold lui procure de la joie, ils tournent rapidement à l'obsession, comme on peut déjà le voir, mais une obsession telle que derrière la figure de l'amoureuse se profile rapidement celle de la folle. C'est ainsi qu'à peine quelques jours après avoir entendu Witold donner sa conférence, Rosemarie achète le livre qu'il a publié et le lit deux fois, alors que le sujet l'indiffère, va promener le chien qu'elle garde dans le quartier qu'il habite, espérant le croiser¹³¹, s'introduit dans son jardin pour l'espionner par la fenêtre, lui téléphone juste pour entendre sa voix et raccroche quand il répond, court à sa recherche dans les cafés, etc. Elle va jusqu'à entrer dans la maison de Witold lors d'une dispute entre lui et sa femme, dispute au cours de laquelle il tire sur cette

¹³¹ Elle va même jusqu'à se dire : « Pour surprendre un regard ou un sourire, j'étais prête à revenir tous les jours » (*RM*, p. 22).

dernière à bout portant. Rosemarie intervient à ce moment afin que celui qu'elle nomme « son » Witold n'aille pas en prison. D'une action à l'autre, Rosemarie se rend compte qu'elle change : « J'étais devenue quelqu'un d'autre, [...] plus rien à voir avec l'employée de bureau irréprochable » (*RM*, p. 25).

Après l'altercation qui a coûté la vie à la femme de Witold, lui et Rosemarie se rencontrent, à l'initiative de Rosemarie, et discutent pour la première fois. C'est lors de cette discussion que le terme « folle » est explicitement associé à Rosemarie. En effet, lorsque Witold la questionne sur les événements de cette soirée, elle s'interroge sur le fondement de ses questions : « à moins qu'il ne veuille me mettre à l'épreuve, savoir si je mentais, si pour finir j'étais folle » (*RM*, p. 51). Witold en vient lui-même à associer le terme à Rosemarie : « Comment être certain que vous n'êtes pas une folle ou une criminelle » (*RM*, p. 54). L'équilibre psychologique de cette dernière deviendra de plus en plus fragile au fil des jours. Par exemple, Rosemarie verra des signes où il n'y en a pas. À la suite de l'audition d'une cassette des lieder de Brahms donnée par le professeur afin de l'aider à faire le deuil de son amie, Beate, elle se persuade que la cassette cache un message s'adressant à elle en écoutant les paroles : « Elle alla par la campagne, / Pour toutes roses elle trouva / Du romarin ». Du coup, Rosemarie en déduit : « Romarin, rose marine ... Rosemarie ! C'était donc moi ? » (*RM*, p. 102) Cela montre une fois de plus l'irrationalité de Rosemarie qui ne sait pas discerner la réalité du fantasme.

La « folie » de Rosemarie se voit aussi dans la jouissance monstrueuse qu'elle éprouve à la suite des crimes qu'elle commet :

Difficile d'évoquer de manière plausible la naissance de ce sentiment : c'est au cimetière que je goûtai pour la première fois l'ivresse de mon pouvoir. Je me surpris plus tard à être envahie en pleine rue par une douce euphorie : en me voyant, nul ne peut supposer que j'ai deux êtres humains sur la conscience, et que je pourrais encore en tuer d'autres, si seulement l'envie me prenait. (*RM*, p. 123)

Tuer devient de plus en plus facile pour elle. La femme effacée est devenue une femme violente, quelqu'un de dangereux qui se nourrit du sentiment de pouvoir que lui procurent ses crimes : « La sensation d'exercer un pouvoir sur les autres est de taille à rivaliser avec l'amour [...] » (*RM*, p. 124) se dit-elle après ses premiers meurtres. Rosemarie apparaît comme une femme irrationnelle et instable, deux caractéristiques souvent associées à la féminité. Toutefois, il n'y a pas que de l'irrationalité et de l'instabilité chez ce personnage, puisqu'elle sait aussi être calculatrice et persévérante dans son désir de conquérir Witold, ce qui conduira ce dernier à sa perte.

Conclusion

Les trois protagonistes de nos romans ont des rapports à l'homme qui diffèrent. Faye est la seule qui a vécu un mariage fondé sur l'amour, mariage qui est bien vite devenu une relation de dominant/dominée stéréotypée. Ainsi, elle revêt les caractéristiques de la femme soumise lors de cette union, et ce, jusqu'à son divorce. Pour Jodie, ses unions ne servent qu'un but : s'enrichir. Son seul asservissement envers ses différents conjoints est financier. Elle s'impose comme dominante dans les autres sphères de ses relations et mène tous ses partenaires amoureux à la mort. Rosemarie, pour sa part, ne se retrouve jamais dans une position de femme mariée, mais son désir de le devenir l'amène à se placer en état de domination symbolique face à Witold. À l'instar de Faye, elle veut tout faire pour plaire à

l'homme qu'elle aime et sa vision du rôle de la femme dans un couple est celle dans laquelle se trouve la femme traditionnelle : une femme qui s'occupe des tâches domestiques et qui se plie aux volontés de son conjoint.

Bien que leur relation aux hommes diffère, les trois femmes adhèrent au cours de leur trajectoire au stéréotype de la femme-objet. En effet, elles vont toutes modifier leur apparence physique pour séduire les hommes qu'elles convoitent. Rosemarie ne fait que des changements esthétiques de base afin de plaire à Witold, cherchant à se rajeunir et à paraître plus féminine. Pour leur part, Jodie et Faye font des changements esthétiques drastiques en employant la chirurgie plastique¹³² afin d'atteindre les standards de beauté sociétaux qui attirent le regard masculin. De plus, les deux femmes consentent à des relations sexuelles dans lesquelles elles n'éprouvent aucun plaisir, laissant les hommes se servir de leur corps.

S'il n'est guère surprenant de retrouver le stéréotype de la femme-objet dans le genre du roman policier, il est plus étonnant de le voir aussi omniprésent dans la représentation de la femme meurtrière, personnage qui devrait, pourrait-on penser, occuper une position de contrôle et de domination sur les autres. En ce sens, le roman policier contemporain ne s'éloigne guère des romans policiers antérieurs et fait une belle place aux stéréotypes dans la représentation de la femme, comme nous l'avons démontré dans ce chapitre. La mise en récit de la femme meurtrière, dans notre corpus, tend en outre à peindre cette femme

¹³² Nous analyserons cet aspect de Faye dans le chapitre 3.

comme un être hors norme, suivant en cela une tendance évoquée par Ferry et Provini, déjà citées dans au premier chapitre :

La femme qui tue bouleverse la binarité du masculin et du féminin, d'où la réticence de la représenter comme une femme ordinaire : les mises en récit tendent bien souvent à faire des femmes criminelles des monstres, sortant du cadre du genre féminin, voire de l'humanité, via l'identification à des figures mythiques monstrueuses ou à des stéréotypes comme la sorcière ou la folle¹³³.

C'est ainsi que Jodie partage plusieurs traits avec la sorcière et que Rosemarie est associée à la figure de la folle. Derrière ces stéréotypes réducteurs se cachent tout de même chez les trois femmes une intelligence et une capacité à manipuler les hommes qui leur permettront d'atteindre leur but. Ces attributs nuanceront la représentation stéréotypée de nos protagonistes mise en relief jusqu'ici et nous amènent maintenant à analyser les éléments contribuant à brosser un portrait contre-stéréotypé de ces femmes criminelles.

¹³³ Ariane Ferry et Sandra Provini (dir.), *Figures et personnages de criminelles, des histoires tragiques au roman policier*, Présentation des Actes du colloque organisé par l'Université de Rouen, 7-9 juin 2017, URL : <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/main/?figures-et-personnages-de.html#nb12> (page consultée le 13 février 2021).

CHAPITRE III

DÉCONSTRUCTION DES STÉRÉOTYPES ET CONTRE-STÉRÉOTYPES

Nous avons vu dans le chapitre précédent que les stéréotypes de genre persistent toujours dans les représentations féminines du roman policier, plus précisément dans celles présentes dans le roman noir. Les personnages principaux des trois œuvres de notre corpus, Faye, Jodie et Rosemarie, sont relégués, à certains moments de leur histoire respective, à des représentations telles que la femme-objet, la faible femme, la folle, etc. Toutefois, en étant les héroïnes de roman noir, roman axé sur la criminalité, elles sont bien plus que ces représentations stéréotypées. Effectivement, le rôle de criminelle, plus particulièrement de meurtrière, suppose plusieurs caractéristiques qui ne sont pas traditionnellement associées à la femme. En ce sens, en centrant leur intrigue sur trois femmes meurtrières, les auteurs de notre corpus déconstruisent nécessairement ces stéréotypes de genre par la mise en relief de contre-stéréotypes. C'est cet aspect de nos romans que nous aborderons dans le présent chapitre.

1. Le contre-stéréotype destructeur des stéréotypes de genre

Comme mentionné dans le premier chapitre, les contre-stéréotypes sont des représentations qui s'opposent aux stéréotypes de genre. Ils permettent de reconsidérer les rôles et les caractéristiques traditionnels associés à chacun des genres. Par exemple, si le stéréotype de genre dominant suggère que les femmes sont plus proches de leurs émotions que les hommes, le contre-stéréotype de l'homme émotif permet de mettre en relief le fait qu'un individu, indépendamment de son genre, peut avoir une personnalité unique et une gamme d'émotions qui se situent sur un plus large spectre que celui que son genre seul est supposé lui conférer. Plus ces contre-stéréotypes sont présents, plus l'écart entre les genres est réduit.

C'est dans cette optique que s'inscrit la femme meurtrière qui est capable de faire preuve d'intelligence et/ou d'exercer une domination à part entière sur un autre humain, que ce soit une femme ou un homme, afin de causer la mort. Cette représentation de la gent féminine est un contre-stéréotype, puisqu'elle remet en question les attendus culturels des femmes comme étant maternelles et douces. En effet, la femme meurtrière déconstruit le stéréotype de la femme empathique, encline à prendre soin d'autrui et réticente à causer du mal. Elle engendre aussi un questionnement de société, puisque cette représentation de la femme va à l'encontre de la majorité de ses stéréotypes de genre. Il faut se rappeler que « la criminalité des femmes reste le plus souvent perçue comme un phénomène rare et singulier parce que les stéréotypes traditionnels refusent de reconnaître à la femme des comportements violents et délinquants comme éventuelle réaction¹³⁴ ». L'analyse de la

¹³⁴ Sonia Harrati, David Vavassori et Loïck M. Villerbu, « Étude des caractéristiques psychopathologiques et psychocriminologiques d'un échantillon de 40 femmes criminelles », *L'information psychiatrique*, vol. 83,

femme meurtrière, qui est un contre-stéréotype en soi, n'en devient que plus intéressante et pertinente pour comprendre l'évolution de la littérature actuelle, voire de la société contemporaine.

2. *La cage dorée* : la revanche des femmes

La première séquence temporelle de *La Cage dorée* permet de s'immiscer dans l'enfance et la dynamique familiale de Faye, qui se prénomme alors Matilda. La jeune fille vit dans une famille dysfonctionnelle, avec un père violent, une mère « suppliante » (CD, p. 234) qui subit les coups de ce dernier et un frère, Sebastian, qui pousse des « cris stridents » (CD, p. 284) lorsqu'il est battu à son tour ou se réfugie auprès de Matilda, « comme un chien en quête de chaleur » (CD, p. 260-261), quand son père use de violence envers sa mère. En grandissant, Matilda subit aussi la brutalité de son père : « J'avais douze ans, la première fois que papa m'a frappée » (CD, p. 244). Incapable de supporter plus longtemps ce climat de terreur, Sebastian est retrouvé « pendu avec une ceinture à la tringle de son placard » (CD, p. 296). Pendant la cérémonie funèbre, son père tremble de rage, « [c]ar la mort était la seule chose qui échappait à son contrôle. [...] La mort ne se souciait pas de lui et ça le rendait fou » (CD, p. 296-297). De retour à la maison, il se défoule sur sa femme et la frappe « [e]ncore et encore » : « J'ai compris que maman n'allait pas survivre longtemps cet automne, maintenant que Sebastian était mort » (CD, p. 297), constate alors Matilda.

Tout au long de son enfance, Matilda est consciente de son incapacité à arrêter son père : « Maman sanglotait dans la cuisine, je ne pouvais pas me lever de mon lit, pas empêcher les coups de papa de pleuvoir » (*CD*, p. 260). Cette métaphore illustre la brutalité du père, mais la négation montre le désir de Matilda de faire cesser le cycle de violence, de ne pas rester impuissante. C'est pourquoi elle souhaite « si ardemment grandir, gagner en force, qu'elle [sa mère] n'ait plus à payer pour [elle] » (*CD*, p. 234). On pourrait penser que la situation familiale amène Matilda à faire figure de victime, puisqu'elle est en position d'infériorité par rapport au genre masculin, en plus d'être dépendante de ses parents. Ce n'est toutefois pas le cas. D'abord, elle ne cherche pas de réconfort auprès des autres : « Il n'y avait qu'en moi-même que je pouvais me sentir en sécurité. Ça, je l'avais découvert toute seule » (*CD*, p. 261). Cette affirmation remet en question le stéréotype selon lequel la femme est dépendante de la sécurité que lui procurent la gent masculine. En outre, cette réflexion de la jeune fille met de l'avant une image plus autonome des femmes. Même si elle est la plus jeune de la famille, Matilda est loin d'être faible et vulnérable : « J'étais plus forte qu'eux » (*CD*, p. 261), note-t-elle à propos de sa famille. Cet énoncé montre que Matilda possède une force personnelle, qu'elle est résiliente, ce qui déconstruit les rôles genrés habituels de même que les attentes culturelles liées à la dépendance et à la force. Mais, il y a plus. Lorsque la jeune fille constate que sa mère risque ne pas survivre longtemps, elle décide d'agir pour la sauver, ce que le lecteur n'apprend qu'à la dernière phrase du roman. Jusque-là, tout laissait croire que le père l'avait tuée. En effet, après la volée de coups reçue par sa mère à la suite des funérailles de Sebastian, Matilda appelle la police et affirme que sa mère a disparu. La police arrête son père qui est traduit en justice : « les preuves matérielles étaient écrasantes. Même sans le corps de

maman » (CD, p. 325). Le père est reconnu coupable du meurtre de sa femme et emprisonné. Matilda a donc su faire preuve de sang-froid, d'intelligence et d'ingéniosité pour aider sa mère à fuir et faire condamner son père.

En agissant de la sorte, Matilda inverse « deux oppositions archétypales, ce qui fait la criminelle par excellence, celle qui inverse toutes les valeurs sur lesquelles l'idéologie dominante se construit : innocence et expérience [...]; affection et dépendance [...]; passivité et activité [...]»¹³⁵. Cette action posée par Matilda constitue donc un contre-stéréotype, puisque les jeunes filles sont souvent dépeintes comme innocentes, dépendantes et passives dans des situations critiques. En ce sens, en prenant l'initiative d'aider sa mère à se sortir du cycle de violence conjugale, à son jeune âge, et en faisant preuve de créativité en élaborant un plan complexe, elle se montre proactive et capable de résolution de problèmes. Cela contraste avec l'image stéréotypée de la jeune fille fragile qui attend d'être sauvée par quelqu'un d'autre. En outre, la logique employée par Matilda est un trait de caractère qui est plutôt associé à l'homme historiquement. Aussi, Matilda dépasse les attentes traditionnelles liées à son âge et à son genre.

Par la suite, Matilda quitte la petite localité de Fjällbacka pour la grande ville de Stockholm : « Il n'y avait plus rien pour moi à Fjällbacka. Que des ragots. Et la mort. // Personne n'avait été là pour moi à l'époque. Et maintenant non plus. [...] À la gare centrale de Stockholm, je me suis arrêtée devant une poubelle, j'ai ouvert mon portable et jeté la

¹³⁵ Jean-Jacques Lecercle, « La petite fille criminelle. Archétype et littérature », dans Émilie Jouve, Aurélie Guillaud et Laurence Talairach-Vielmas (dir.), *L'acte inqualifiable ou le meurtre au féminin. Unspeakable Acts: Murder by Women*, Berne, Peter Lang B., 2014, p. 168-169.

carte SIM. [...] Personne ne pourrait me menacer et me poursuivre » (*CD*, p. 21). Elle fait alors preuve d'une autonomie que l'on n'attribue pas normalement à une jeune fille. Elle continue d'être forte en plus d'être ambitieuse, comme elle le confie à Viktor, un garçon rencontré dans un bar : « De quoi rêves-tu dans la vie, Matilda ? // D'être quelqu'un » (*CD*, p. 24). Elle commence ensuite à fréquenter Viktor, ce qui déplaît à Julia, l'ex-petite amie de ce dernier. Jalouse, celle-ci lance le contenu de son verre au visage de Matilda lors d'une soirée. Après cet incident, Matilda, en guise de revanche, envoie une copie de sa lettre d'acceptation à Sup de Co à Julia, qui n'a pas les notes pour y être admise, accompagnée d'une photo d'elle et de Viktor en train de faire l'amour : « jamais plus je ne laisserai quelqu'un m'humilier » (*CD*, p. 36), affirme-t-elle. Matilda désire désormais être en position de supériorité et de maîtrise dans ses relations. Cette caractéristique est habituellement plus imputée à la gent masculine. Par sa volonté de contrôler sa destinée, on peut déceler chez la jeune fille les premiers signes de la figure de la femme rivale. C'est aussi à ce moment qu'elle décide de s'inscrire à Sup de Co avec son deuxième prénom, Faye, et change d'identité : « Lentement, peu à peu, je devenais quelqu'un d'autre » (*CD*, p. 35).

Bien qu'entretenant une relation amoureuse avec Matilda, Viktor ne sait pas ce qui se cache dans son passé. Cependant, un soir, après qu'elle lui a annoncé qu'elle voulait rompre, il lit son journal intime pendant son absence : « Maintenant, je sais qui tu es vraiment » (*CD*, p. 103), lui lance-t-il à son retour. La panique s'empare de Matilda : « Personne ne devait savoir. Ce qui était décrit dans mon journal était mon ancienne vie. La vérité à son sujet changerait tout » (*CD*, p. 103). Elle décide alors de mettre fin aux

jours de Viktor : « La panique a cédé la place à une froideur que j'ai reconnu d'avant. [...] Pas question de laisser Viktor m'arrêter [...] Les hommes sont faciles à manipuler, et Viktor ne ferait pas exception. Je l'avais déjà fait, je pouvais le refaire » (*CD*, p. 104). Elle mise donc à nouveau sur son côté rusé et manipulateur, ce qui va à l'encontre de l'image de la jeune femme innocente. En effet, dans les rôles traditionnels, les hommes sont souvent perçus comme les figures dominantes et plus rationnelles. Ils sont ainsi, selon la société, moins susceptibles d'être manipulés ou influencés. En ce sens, l'affirmation de Matilda, qui inverse ce rapport de pouvoir, met en lumière le fait qu'une femme est capable d'influencer et de contrôler un homme, ce qui remet en question les idées reçues sur la supériorité des hommes dans les relations interpersonnelles entre hommes et femmes.

Elle fait donc boire Viktor jusqu'à l'ivresse, puis le laisse s'endormir dans son lit. Elle y met ensuite le feu : « J'ai déposé la cigarette dans le lit et je suis restée pour m'assurer que les draps bon marché et facilement inflammables prenaient feu » (*CD*, p. 105). Encore une fois, il y a déconstruction du stéréotype traditionnel de la femme qui a comme l'une de ses qualités premières la bienveillance. En effet, dans ce passage, Matilda regarde Viktor brûler et s'assure qu'il mourra. Ce geste brutal et insensible déconstruit ce stéréotype de la femme réticente à la violence et emplie d'empathie de même que celui de la femme protectrice, qui est associé à son rôle de mère, puisqu'elle commet un acte d'une froideur calculée et avec un détachement émotionnel qui n'est pas normalement attribué à la femme dans sa prise de décision. De plus, il y a un renversement dans les rôles de dominant et dominé, alors que les romans policiers campent plus volontiers la femme comme victime que comme bourreau. Matilda s'impose comme la personne dominante dans ses relations

avec les hommes à ce moment. Enfin, les rôles de personnages violents et cruels sont généralement impartis aux hommes dans la fiction. Une femme incarnant ce rôle brouille les frontières dans les stéréotypes classiques du genre policier.

Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, Faye incarne, au cours de sa relation avec Jack, les stéréotypes traditionnels de la femme. Même à ce moment, elle arbore toutefois quelques caractéristiques qui font d'elle un personnage contre-stéréotypé. D'abord, Faye travaille pour permettre à Jack de fonder sa compagnie. Par la femme qui travaille afin de pourvoir aux besoins du couple, on assiste à une inversion des rôles traditionnels, où la femme reste à la maison tandis que l'homme travaille afin de récolter l'argent pour la famille. Elle est aussi fortement impliquée dans le processus créatif de Compare, la future entreprise de son mari, ce qui montre son côté entrepreneurial et son intelligence des affaires, mais qui va à l'encontre du rôle premier de la femme dans une société patriarcale, soit la femme au foyer. Cela contribue à redéfinir les attentes sociales en illustrant que les femmes peuvent non seulement participer, mais aussi exceller dans le monde de l'entrepreneuriat.

Après sa rupture avec Jack, Faye, le cœur brisé, doit rapidement prendre son destin en main, puisque son mari lui annonce qu'elle n'aura aucun argent du divorce, selon leur accord pré-nuptial. Après cette conversation, Faye

« [a]ccueillit la colère qui déferlait en elle comme une force surgie du fond des âges. // Elle sentit la noirceur familière sourdre par tous les pores de son corps, la noirceur qu'elle n'avait jamais réussi à oublier. Elle avait fait comme si elle n'avait jamais existé, comme si elle n'avait jamais été une part d'elle. Mais à présent, elle commençait lentement à se rappeler qui elle était, qui elle

avait été. // La haine était familière et rassurante. [...] Elle allait montrer à Jack. Elle allait se relever » (*CD*, p. 169).

En se reconstruisant sans l'aide d'un homme, Faye prouve qu'elle peut retrouver son indépendance financière et qu'elle n'a pas besoin d'un homme pour réussir ou pour être heureuse, ce qui est une déconstruction du stéréotype de la femme asservie à l'homme. D'ailleurs, on assiste aussi à la déconstruction du personnage de la femme accessoire qui a longtemps été en vogue dans le roman policier, alors que Faye devient son propre chef, plutôt que l'adjuvante de Jack dans sa quête.

Pour se relever et se venger de Jack, Faye décide de se lancer en affaires, de façon à s'enrichir et à pouvoir racheter Compare. Elle élabore soigneusement son plan. D'abord faire la paix avec Jack, « [u]n premier mouvement aux échecs » (*CD*, p. 173). Ensuite, miser sur sa féminité : « Faye savait qu'elle avait dans son arsenal la meilleure arme : sa féminité. Elle poussait les hommes à la sous-estimer, à la chosifier, la prendre pour une idiote. Jack ne gagnerait jamais ce match. Elle était plus maligne que lui. Depuis toujours. Elle l'avait juste laissé l'oublier, et l'avait, elle aussi, oublié » (*CD*, p. 172). Au lieu de voir sa féminité comme un désavantage, elle décide qu'elle l'utilisera comme une force, ce qui déconstruit les attentes envers le genre féminin. Elle déconstruit aussi le stéréotype de la femme faible pour l'utiliser à son avantage, pour reprendre le pouvoir sur l'homme qui l'a enfermée dans une « cage dorée » où elle a perdu l'essence d'elle-même. Enfin, elle crée une compagnie de *dog-sitting* afin d'amasser un capital qu'elle fera fructifier pour lancer sa véritable entreprise : Revenge.

L'idée de Revenge lui vient un peu comme une révélation :

La plupart des femmes [...] ont été trahies par un homme. La plupart ont cet ex, ce salaud infidèle, ce menteur, ce traître qui leur a brisé et piétiné le cœur. Ce chef qui a promu un collègue moins qualifié et moins compétent. Toutes ont connu les remarques, les mains poisseuses à la fête de Noël de l'entreprise. La plupart des femmes sont des blessées de guerre. [...]

Et pourtant, elles se sont retenues. Ont pris sur elles. Fait preuve de grandeur d'âme. Montré de la compréhension, excusé. [...] Car c'est ainsi que font les femmes. Elles tournent leur colère vers l'intérieur. Contre elles-mêmes. Elles n'occupent pas de place, ne réclament pas justice. Les filles comme il faut ne se battent pas. Les filles comme il faut ne haussent pas la voix. C'est ce que les femmes doivent apprendre dès le début. Les femmes encaissent, passent l'éponge, assument, tiennent leur couple à bout de bras, ravalent leur orgueil et s'aplatissent, à la limite de la disparition. [...]

Mais maintenant, c'est fini, se dit Faye. Ensemble, nous sommes fortes, et nous n'avons plus l'intention de nous taire. (CD, p. 181)

Faye décide de redonner à la femme son pouvoir et sa fierté qu'elle perd aux mains des hommes. Elle fonde donc une compagnie de produits de beauté et de parfum. Cette entreprise est bâtie par une femme, Faye, à partir d'investissements provenant uniquement de femmes et dont la promotion ne se fera aussi que par des femmes. Le projet de Faye n'est pas sans évoquer le troisième type de récit que nous avons décrit dans notre introduction et qui « dessine un horizon peuplé d'Amazones qui inversent la domination masculine pour faire accéder les femmes à une société matriarcale dans laquelle les femmes ont pris durablement le pouvoir sur les hommes¹³⁶ ». En peu de temps, Faye devient extrêmement riche. La réussite de son entreprise brise le stéréotype selon lequel une femme à la tête d'un empire, dans le monde des affaires, ne réussit pas aussi bien que l'homme. Effectivement, les stéréotypes de genre reconduisent l'idée qu'un homme en position d'autorité est plus compétent, puisque les hommes sont plus ambitieux et savent garder

¹³⁶ Coline Cardi et Geneviève Pruvost, « La violence des femmes : occultations et mises en récit », *Champ Pénal/Penal field*, op. cit., § 33.

leur sang-froid lors de la prise de décisions, ce que le personnage de Faye, par sa réussite entrepreneuriale, vient déconstruire. C'est d'ailleurs une domination du féminin dans le monde des affaires qui est mis de l'avant avec *Revenge*. En ce sens, Faye représente bien la figure de la femme rivale qui se bat pour se frayer un chemin dans un monde d'hommes, celui de l'entrepreneuriat.

Devenue riche et indépendante, Faye met tout en œuvre pour écraser son ex-mari. Pour ce faire, elle mentira, elle espionnera, elle manipulera, elle se servira de son corps pour séduire, bref, elle ne reculera devant rien pour se venger de Jack et d'Ylva, celle qui l'a remplacée. C'est ainsi qu'elle ruine la réputation de Jack, qu'elle rachète Compare et le licencie, en plus d'envoyer à Ylva des photos prouvant que Jack la trompe. Cette façon d'atteindre ses objectifs défie une fois de plus les stéréotypes genrés, puisque Faye agit avec logique, intelligence et sang-froid afin de reprendre le pouvoir. C'est elle qui domine dans la relation avec Jack, que ce soit du point de vue sexuel, intellectuel, entrepreneurial et financier. Elle sort grande gagnante et prend tout à son ex-mari : sa réputation, sa compagnie, sa fille, sa nouvelle famille et même sa liberté, lorsqu'elle simule le meurtre de leur fille et fait, à tort, accuser Jack qui est condamné à perpétuité. Ce faisant, Faye déconstruit complètement le stéréotype de la femme soumise à l'homme. Il est même possible d'affirmer que Faye incarne la *girlboss*¹³⁷. Elle est une belle jeune femme à la tête

¹³⁷ La *girlboss* est une nouvelle image qui s'est développée dans la société contemporaine depuis la publication en 2014 du livre de Sophia Amoruso intitulé *#GIRLBOSS*. Elle y relate son parcours en tant qu'entrepreneure de la mode au début des années 2000 dans un monde largement dominé par les hommes. Elle y mentionne que son statut de femme, qui par moment peut lui avoir nui, a été, au final, sa plus grande force. Cette figure est si récente que peu de définitions de cette image de la femme sont disponibles. Dans une entrevue pour *Elle Magazine*, Sophia Amoruso définit la *girlboss* comme suit : « Une *girlboss* est quelqu'un qui a de grands rêves et qui est prête à travailler fort pour les atteindre. Alors, être une *girlboss*, c'est être maître de sa vie » (« A Girl Boss is someone who has big dreams and is willing to work hard for them. So being a Girl Boss is really about being the boss of your own life ». Yelena Shuster, « NastyGal

d'une entreprise florissante. Elle fait aussi preuve d'intelligence et d'ingéniosité afin d'achever sa revanche envers son ex-mari. Au départ, peu de gens croyaient en son entreprise et son succès. De ce fait, elle a fait preuve d'une force de caractère incroyable et a travaillé ardemment pour récolter les fruits de ses efforts. Elle n'a peut-être pas employé les moyens les plus honnêtes pour arriver à ses fins, mais elle est la responsable de sa propre vie et c'est l'essence même de la *girlboss*. On pourrait dire de Faye, mais aussi d'autres femmes de ce roman, comme la mère de Faye ou encore Kerstin, ce que Régine Atzenhoffer affirme à propos de certaines protagonistes de Noll : « Libres de toute relation d'emprise et de domination masculine, elles réorientent leur vie qui, jusqu'alors, avait dévié de leur idéal¹³⁸ ».

Au fil des mois, Faye a aussi repris le contrôle de son corps. En promenant des chiens, pour le compte de sa compagnie de *dog-sitting*, elle perd beaucoup de poids, recommence à soigner son apparence et subit même une intervention aux seins afin d'être à nouveau désirable pour Jack et d'être capable de le séduire pour mieux le manipuler :

Le corps de Faye était mince et athlétique. Ses seins tout neufs. Et Jack avait remarqué le changement. Chaque fois qu'ils s'étaient vus en venant chercher Julianne chez l'un ou l'autre, il avait fait glisser son regard sur son corps. Comme au début. Comme à l'époque, quand il n'était jamais rassasié d'elle (CD, p. 247).

Founder Sophia Amoruso On How To Become A #GirlBoss », *Elle Magazine*, [En ligne], URL : <https://www.elle.com/culture/career-politics/a12716/nastygalsophia-amorusa-girl-boss/> (page consultée le 12 avril 2019). Nous traduisons). De ce fait, la *girlboss* est une femme qui s'émancipe du contrôle patriarcal qui la considère comme hétéronome et qui bâtit un empire afin d'obtenir son autonomie financière. C'est aussi une femme qui est fonceuse, entreprenante et persévérante, des caractéristiques généralement associées à l'homme si l'on se fie à l'œuvre de Marc Préjean citée au chapitre I. Elle délaisse la dichotomie des genres et le caractère traditionnel de la femme pour devenir la meilleure version d'elle-même.

¹³⁸ Régine Atzenhoffer, « Au cœur du crime féminin. Les tueuses dans l'œuvre d'Ingrid Noll », *Figures et personnages de criminelles : des histoires tragiques au roman policier*, op. cit., p. 298.

Elle reprend aussi contrôle de ses relations avec la gent masculine. Lorsqu'elle se fait demander son numéro de téléphone par un jeune amant, elle lui répond : « [L]es hommes ne sont rien pour moi » (*CD*, p. 196). Les attentes de la société par rapport aux femmes ont longtemps été élaborées dans le prisme de leurs relations avec les hommes. Le fait que Faye rejette ce besoin relationnel avec l'homme est un contre-stéréotype parce qu'il s'oppose aux rôles traditionnels qui attribuent une place centrale aux hommes dans la vie des femmes. Faye incarne l'autonomie en refusant de se valoriser par la validation masculine, comme elle le faisait au début du roman dans sa relation avec Jack. Elle est aussi épanouie dans sa vie sexuelle : « c'était une nouvelle époque de sa vie : à son tour de jouer ! » (*CD*, p. 197) La femme est souvent perçue comme source de plaisir pour l'homme. On voit alors les rôles s'inverser tandis que l'homme devient un accessoire dans l'atteinte du plaisir pour Faye, ce qui est aussi un contre-stéréotype. Contrairement aux stéréotypes qui associent la féminité à une sexualité qu'il faut contenir, Faye exprime pleinement sa sexualité. C'est d'ailleurs de cette manière qu'elle reprend le contrôle de ses relations avec les hommes, dont Jack, et qu'elle retrouve une partie de son identité.

Nous aimerions, en terminant l'analyse de ce roman, nous pencher brièvement sur le deuxième meurtre commis par Faye : celui de Ragnar, le mari de Kerstin. Kerstin est l'adjuvante de Faye dans sa quête personnelle et professionnelle. Elle a été victime de violence de la part de son mari et a même perdu l'enfant qu'elle portait un jour où il l'a battue trop durement. Son mari est dans un établissement de soin depuis trois ans, après avoir subi une attaque. Toutefois son état s'est amélioré et Kerstin vit dans la peur de son retour, ce qui amène Faye à l'assassiner :

Ragnar semblait chétif. Fragile. Mais Kerstin lui avait assez raconté tout ce qu'il lui avait fait subir pour qu'elle ne se laisse pas abuser. C'était un salaud. Un salaud qui ne méritait pas de vivre. [...] Lentement, elle leva l'oreiller et le plaça sur le visage de Ragnar. Elle n'éprouva aucune hésitation. Aucune inquiétude. Il avait fait son temps sur terre. Il n'était qu'un bout de viande, un poids mort, un homme mauvais de plus qui laissait dans son sillage des larmes et des femmes couvertes de cicatrices. [...] Faye maintint l'oreiller jusqu'à être absolument certaine que le mari de Kerstin était mort. (CD, p. 311)

Il faut noter que le meurtre par suffocation est souvent perçu comme un acte personnel, en raison de la proximité avec la victime et de la durée nécessaire pour que la mort advienne. Faye perpètre donc un acte brutal et physique, ce qui va à l'encontre des stéréotypes quant aux femmes meurtrières. Le motif derrière ce meurtre est la protection de son amie. Habituellement, la femme ne joue pas un rôle de protectrice dans ses relations interpersonnelles, c'est plutôt un rôle attribué aux hommes. Il y a donc renversement des stéréotypes de genre par rapport à cette action. Faye représente, par cet acte, une sorte de justice féminine. Une fois de plus, l'horizon peuplé d'Amazones se profile et, avec lui, une reprise du pouvoir par le sexe historiquement dominé.

3. *Toucher mortel* : tel est pris qui croyait prendre ou quand la veuve noire tisse sa propre toile

Après avoir subi d'importantes transformations physiques, Jodie Danforth, dans le roman *Toucher mortel*, a choisi de s'enrichir en épousant des hommes riches qu'elle assassine pour hériter leur fortune, incarnant de ce fait la figure de la femme fatale, plus particulièrement de la veuve noire. Dès son jeune âge, la jeune fille se montre ambitieuse, souhaite changer de milieu social et prendre sa destinée en main, même si sa famille ne l'encourage pas et lui dit qu'elle ne réussira pas. Jodie sait qu'elle peut atteindre ses objectifs, ce qui prouve qu'elle a une grande confiance en ses moyens. Cette attitude de la

jeune fille déconstruit le stéréotype de la femme passive qui met ses projets et ses rêves dans les mains de son mari.

Jodie commet son premier acte criminel, le meurtre de sa sœur, alors qu'elle est encore adolescente. Elle sait que ses parents préfèrent sa sœur et que même sa sœur la dénigre. Elle décide d'éliminer Cassie et la pousse « d'une falaise au cours d'une promenade lors de vacances en famille » (*TM*, p. 152). Ce geste déconstruit le stéréotype de la femme qui prend soin des siens. De plus, le jeune âge de Jodie, au moment de ce crime, renforce cette déconstruction des attentes sociétales envers la femme, puisque la jeune fille cristallise encore plus l'image de l'innocence et de la fragilité. Le meurtre va à l'encontre de cette douceur attendue, en mettant en lumière le côté sombre de la protagoniste. Il y a donc une profonde antithèse entre l'image convenue de la jeune fille et les actions de Jodie. Toutefois, son motif, la jalousie, vient perpétuer à la fois le stéréotype de la femme qui ne sait pas contrôler ses émotions et celui de la femme rancunière et pleine d'envie. Paradoxalement, elle semble froide et sans émotion, en raison du geste violent qu'elle pose à l'égard de sa sœur et de son détachement après le meurtre, mais le motif du crime met de l'avant un côté émotif qu'elle ne sait pas contrôler, associant Jodie à un stéréotype fort de la femme. Bref, pour Jodie, l'action pousser sa sœur en bas d'une falaise renverse les attentes liées à la féminité, notamment la douceur, la compassion et la préservation des liens familiaux, tout en reconduisant le stéréotype de la femme émotive et jalouse.

Le deuxième meurtre perpétré par Jodie est celui de son premier mari, Christopher Bentley : « Elle l'avait bousculé alors qu'il manipulait une vipère et avait remplacé l'antidote par un placebo. [...] Quand il était arrivé au service de toxicologie au Guy's Hospital, à Londres, il saignait déjà de tous les orifices » (*TM*, p. 116). On assiste à un renversement du rôle de dominant et de dominé, puisque la personne en position de pouvoir financier, Bentley, se fait déjouer par Jodie dans un domaine où il est pourtant un expert : les reptiles. Il y a alors déconstruction des attentes envers le personnage de l'épouse qui, dans les romans policiers, est habituellement un faire-valoir qui permet l'atteinte des buts de son mari. Jodie prend le contrôle de la relation et piège son mari, ce qui déconstruit l'idée que la femme est moins calculatrice et intelligente que l'homme. Tuer pour son propre profit est aussi une déconstruction du stéréotype féminin qui stipule que la femme est plus axée sur les besoins de son conjoint que sur les siens. Le personnage principal agit par intérêt personnel, par désir de pouvoir et de richesse. On peut presque dire que l'égoïsme dont fait preuve Josie est un contre-stéréotype, puisque c'est un trait de caractère plutôt associé à la masculinité.

Son troisième meurtre est celui de Walt Klein, son fiancé. Walt est un amateur de ski, particulièrement de poudreuse. Jodie utilise cette passion pour le manipuler lors d'un week-end de ski. Alors qu'ils se trouvent dans de mauvaises conditions météorologiques, Jodie en profite pour l'orienter sur une fausse piste, de sorte qu'il tombe en bas d'une falaise et se tue :

– Je te suis, dit-il en souriant.

– Non, vas-y d'abord. Si jamais tu tombes, je te récupère. Suis les traces. Plie bien les genoux, parce que les cinquante premiers mètres ne sont pas faciles à négocier, mais ensuite, c'est que du bonheur.

Elle jeta un regard anxieux alentour pour s'assurer qu'ils étaient bien seuls.

– OK ! s'exclama-t-il, enthousiaste. C'est parti !

Il s'élança en poussant sur ses bâtons, comme un skieur de compétition.

– Youhou !

Son cri de joie se transforma en hurlement, avant d'être absorbé par le vent.

Silence.

Jodie fit demi-tour et suivit les autres skieurs, sans se soucier du vent ni des flocons qui lui lacéraient les joues. (*TM*, p. 10)

Le regard qu'elle porte au loin pour s'assurer d'être seule avec Walt montre que Jodie sait très bien ce qui lui arrivera, ce qui témoigne de la cruauté de la jeune femme. On s'attend d'une femme qu'elle soit loyale et à l'écoute des besoins de son conjoint. La manipulation dont elle fait preuve est un signe de ruse, un trait principalement attribué aux personnages masculins, historiquement, dans le roman policier. On déconstruit ainsi les attentes culturelles de bienveillance et d'amour d'une femme envers son conjoint. Le côté calculateur et méthodique de Jodie ressort aussi dans cet épisode. À la suite de la chute de Walt, « Jodie fit ce qu'ils étaient convenus de faire au cas où ils se perdraient : elle descendit jusqu'à la Croisette et l'attendit devant l'école de ski » (*TM*, p. 11). Elle retire alors son casque, « de façon à ce que quelqu'un puisse l'identifier et confirmer sa version des faits, si nécessaire » (*TM*, p. 11), et décide d'attendre une heure, ce qui lui semble convenable pour être crédible. Elle profite de cette attente pour « échafauder un scénario plausible au cas [...] où il referait surface », et du temps subséquent pour « peaufiner son histoire dans les moindres détails » (*TM*, p. 11). Elle retourne ensuite à sa chambre d'hôtel et appelle Walt : « Elle voulait être sûre, si la police vérifiait ses dires, d'avoir une preuve de ce coup de fil » (*TM*, p. 13). À 17h30, « une heure après la fermeture des remontées mécaniques, elle retournerait à la réception, s'inquiéterait à nouveau et demanderait qu'on contacte la police et les hôpitaux. // Comme le ferait n'importe quelle femme amoureuse. // Elle était plutôt contente d'elle » (*TM*, p. 13). La jeune femme pèse ainsi ses gestes et ses

paroles, élabore des scénarios qui puissent être cohérents et crédibles aux yeux des autres pour expliquer la mort de Walt, bref joue un rôle préétabli, comme lorsque les policiers viennent lui annoncer la découverte du corps : « Elle se remit à sangloter. [...] Elle enfouit son visage dans ses bras croisés, puis se calma, de peur d'en faire trop » (*TM*, p. 33). Par son jeu d'actrice et son détachement émotif, il est possible de réitérer que Jodie va à l'encontre de l'image traditionnelle de la femme profondément émotive et sincère. On s'attend de la figure stéréotypée de la femme dans une relation conjugale qu'elle soit loyale et dévouée, alors que Jodie se montre hypocrite, calculatrice et égocentrique.

Jodie se sert aussi de ses talents d'actrice pour conforter l'amour-propre de ses amoureux et mieux les manipuler. Ainsi, lors d'une relation sexuelle avec un de ses conjoints, elle regard l'heure et constate que cela fait quatre minutes que l'homme lui fait l'amour : « C'était le moment. Elle voulait qu'il se sente viril, qu'il ait l'impression de l'avoir satisfaite. [...] Elle se mit à frétiller, à le serrer et à hurler : – Oui, mon chéri, oui, oui, oui ! » (*TM*, p. 117). La sexualité lui permet de séduire les hommes qu'elle rencontre et de se les attacher. Jodie cultive en outre le mimétisme afin de mieux les contrôler. On a notamment pu le voir lorsqu'elle rédige sa notice biographique sur le site de rencontre où elle s'est inscrite en copiant en partie celle de Rowley. En face-à-face, elle imite les attitudes de ses vis-à-vis, copie leurs gestes et leurs paroles jusqu'à ce qu'ils fassent de même : « Elle posa son verre, croisa les bras et s'inclina en avant. Sans s'en rendre compte, il fit la même chose. // Elle avait désormais la main. C'était le but de l'imitation en miroir » (*TM*, p. 96). Nulle spontanéité chez la jeune femme : à chaque rencontre tout est calculé en vue d'une même finalité : séduire et tuer.

Le quatrième meurtre commis par Jodie, aussi prémédité, est celui de son deuxième mari, Rowley Carmichael. Jodie remplace l'insuline de Rowley, qui est diabétique, par du venin de serpent provenant d'une échide carénée. Puis, lors d'une expédition dans un parc national, en Inde, elle fait tomber son mari et le pique à la cheville avec un crochet de serpent pour faire croire qu'il a été mordu, ce qui déconstruit le stéréotype de la femme qui prend soin de son mari dans la sphère domestique. La préméditation d'un meurtre, un acte généralement considéré comme froid, rationnel et violent, va à l'encontre de l'image stéréotypée de la féminité et de l'idée que les femmes sont incapables de commettre des actes délibérés et cruels, incapables de violence planifiée. Ces actes sont plutôt fréquemment associés à des figures masculines dans les représentations culturelles. De surcroît, la préméditation d'un meurtre exige un certain degré de contrôle, de sang-froid et de planification, des traits aussi plus souvent attribués personnages masculins dans les récits policiers. Notons que les meurtres de ses deux maris ont été perpétrés par l'usage de poison, ce qui perpétue le stéréotype de la femme qui ne peut commettre d'homicide qu'à distance de la victime. En effet, le meurtre par empoisonnement est généralement lié au crime féminin.

En portant attention à la victimologie des proies de Jodie, jusqu'ici, il est possible d'entrevoir un *modus operandi* dans ses crimes et un profil commun chez ses victimes. En effet, toutes les victimes de Jodie sont des personnes vulnérables : ses deux ex-maris et son ex-fiancé sont tous des personnes plus âgées avec certaines conditions médicales les prédisposant à une mort explicable d'un point de vue médical. Par exemple, pour Walt,

c'est sa prédisposition à des problèmes cardiaques, pour Rowley, c'est le diabète. En ce qui concerne Cassie, c'est une jeune fille, la victime idéale d'un crime. Il est alors possible de dire que Jodie s'en prend à des personnes vulnérables qu'elle sait pouvoir dominer d'un point de vue physique et/ou psychologique. Elle tire avantage de la naïveté et la passivité de ses victimes, ce qui déconstruit le stéréotype de l'épouse et de la mère qui prend soin de son prochain. En ce qui concerne le *modus operandi*, tous les crimes de Jodie peuvent être associés à des causes accidentelles au premier abord, ce qui met en lumière l'intelligence de la meurtrière. Effectivement, tous ses meurtres, sans autopsie, reconstitution et mise en rapport les uns avec les autres, auraient pu être expliqués par une cause externe à Jodie. Cela met de l'avant l'ingéniosité, la ruse et le côté entreprenant de Jodie : c'est elle qui manipule, contrôle, domine, ce qui déconstruit le stéréotype de la femme impulsive ou encore celui de la femme passive, subordonnée à l'homme. Jodie affiche une capacité à agir seule, une forte autonomie.

Enfin, le dernier meurtre de Jodie avant son arrestation est celui de Tooth, un tueur à gages engagé pour éliminer Jodie et reprendre des données qu'elle a volées. Tooth s'infiltré dans la maison de la jeune femme, plus précisément dans sa salle qui contient ses reptiles, pour tuer la jeune femme. Pour se défendre, Jodie lance un boa constrictor sur lui. Immédiatement celui-ci s'enroule autour de Tooth et l'étouffe lentement. Alors qu'il la supplie de l'épargner, Jodie lui répond : « J'ai tué trois personnes, deux maris et un fiancé, quatre si on compte mon idiot de sœur. Vous pensez que j'en ai quelque chose à foutre, d'un pauvre type comme vous ? » (*TM*, p. 366) En qualifiant Tooth de « pauvre type », Jodie fait preuve d'un certain mépris envers lui, ce qui va à l'encontre de l'idée de

subordination de la femme à l'homme. Elle se moque de lui et affirme son autorité en refusant de l'aider à se débarrasser du reptile. La connotation du mot « idiot », qui qualifie sa sœur décédée, montre aussi que Jodie n'éprouve aucun remords quant à ses actions passées. Cette absence de remords et de sensibilité est aussi visible lorsque Jodie quitte la pièce où se meurt Tooth, toujours enserré par le boa :

Elle vit son visage virer au bleu. Une tarentule rampait dans son cou. Un scorpion s'apprêtait à le piquer entre les yeux, qui étaient sur le point de sortir de leurs orbites, et il la regardait, comme pour lui demander pitié. // Elle suivit du regard le scorpion qui se promenait sur son visage. // Elle alla chercher la télécommande et referma le faux mur, pour ne plus voir l'intrus. // La pitié, ce n'était pas son truc. (*TM*, p. 366)

Encore une fois, le personnage de Jodie déconstruit les attentes de la société envers les femmes, qui doivent faire preuve d'empathie, de compassion et de bienveillance, en se montrant froide et impitoyable.

Le dénouement de *Toucher mortel* déconstruit, jusqu'à un certain point, la figure de la veuve noire. En effet, si Jodie a toujours dominé et contrôlé les hommes avec qui elle a eu des relations amoureuses au cours de sa vie, c'est par un groupe d'hommes qu'elle est à son tour maîtrisée et vaincue. Ainsi, une équipe de policiers, uniquement composée d'hommes, commence à faire des recoupements sur les décès survenus dans l'entourage de Jodie et décident d'enquêter. C'est un expert en reptiles, professeur à l'école de médecine tropicale de Liverpool, qui découvre que le venin de serpent qui a tué Rowley n'a pas pu entrer par la supposée morsure de serpent qu'il a à la cheville. Il affirme en outre que l'échide carénée ne peut pas vivre dans la zone marécageuse où l'homme a été mordu. Enfin, c'est un agent infiltré, qui joue le rôle d'un homme fortuné auprès de Jodie, qui

parvient à amasser les preuves qui conduiront à son arrestation officielle. Ce sont donc des hommes représentant le pouvoir et l'autorité qui la font passer de femme dominante à femme dominée. La veuve noire s'est prise dans la toile qu'elle a elle-même tissée. À la toute fin du roman, pourrions-nous dire, le masculin l'emporte sur féminin.

4. *Rien que pour moi* : de l'obsession à la folie meurtrière (bis)

Nous avons vu que le personnage de Rosemarie, dans *Rien que pour moi*, était associé à la figure de la folle, figure notamment déterminée ici par l'obsession, l'irrationalité et l'instabilité. En analysant chacun des actes criminels de cette femme, nous tenterons de voir si la persévérance dont elle témoigne dans la conquête de Witold permet de discerner d'autres caractéristiques venant nuancer la représentation de la vieille fille hantée par l'objet de son désir, de la « vieille fille qui brûle d'amour » (*RM*, p. 81) pour reprendre ses propres termes.

La première transgression de la loi commise par Rosemarie est le voyeurisme. En effet, Rosemarie, qui garde le chien d'une collègue, se met à le promener dans le quartier où habite Witold. Le troisième soir, elle entre par effraction dans sa cour et l'observe, cachée derrière un arbre. Le voyeurisme implique une curiosité malsaine de la part de la protagoniste, une curiosité telle qu'elle en vient à épier Witold dans l'accomplissement de ses activités privées. La maison représente le lieu de l'intimité. Ainsi, Rosemarie transgresse ce droit à l'intimité, ce qui va à l'encontre non seulement de la morale et de la loi, mais aussi des attendus culturels envers la femme qui est plus souvent le sujet regardé

que le voyeur. Dans le roman policier, la femme est d'ailleurs fréquemment l'objet de désir de l'homme. Le voyeurisme de Rosemarie renverse ici cette dynamique.

Quelques semaines plus tard, toujours derrière son arbre, elle voit Witold tirer sur sa femme. Au lieu d'aider cette dernière, Rosemarie élabore rapidement un plan pour que Witold ne soit pas accusé. Elle lui dit de boire toute une bouteille d'alcool : « j'avais déjà lu maintes fois qu'un crime accompli en état d'ivresse ne peut être qualifié d'intentionnel, ni de prémédité » (*RM*, p. 33). Puis, s'apercevant que Hilke n'est pas morte, elle prend le revolver et tire sur elle : « je visai au cœur [...] et l'atteignis à la tête » (*RM*, p. 34). Si elle veut conquérir l'homme, « Witold devait être à jamais débarrassé d'elle » (*RM*, p. 34). Comme elle souhaite que le crime soit considéré comme de la légitime défense, elle se positionne ensuite près de Hilke pour tirer dans la jambe de Witold, qui gît inconscient par terre. Elle quitte les lieux avec un verre et le revolver pour ne pas laisser d'empreintes digitales et, enfin, prévient la police en appelant d'une cabine téléphonique. En élaborant et en mettant en œuvre un scénario permettant à Witold d'être innocenté du meurtre de sa femme, Rosemarie fait preuve de sang-froid et d'une certaine rationalité. Même après avoir quitté les lieux, alors qu'elle subit le contrecoup des événements, elle reste « parfaitement éveillée et lucide » (*RM*, p. 35) et songe aux meilleurs moyens de se débarrasser des preuves encombrantes, comme le verre de Witold ou encore les vêtements qu'elle portait. Comme le remarque Régine Atzenhoffer : « Chez Noll, la criminelle est en éveil et ses sens fonctionnent avec une acuité exceptionnelle. [...] Même en proie à une jalousie démente, une rage folle ou proche de l'hystérie, elle n'en est pas moins capable d'observations d'une

admirable précision¹³⁹ ». Ce premier crime déconstruit le stéréotype de la femme émotive, incapable de garder la tête froide dans des situations imprévues et critiques.

Il faut aussi noter que Rosemarie se sert d'un revolver pour tuer Hilke, alors que l'utilisation d'une arme à feu est souvent associée aux hommes. En ce sens, Rosemarie va à l'encontre des faits, qui prouvent que, statistiquement, la femme préfère la combustion ou les poisons pour assassiner autrui. De plus, dans les romans policiers, les femmes sont souvent les victimes ou les témoins de la violence, tandis que les hommes sont ceux qui exécutent les crimes. Rosemarie renverse cet horizon d'attente en prenant en charge l'exécution d'une autre femme avec une froideur déconcertante, ce qui la place dans une position de pouvoir. C'est aussi à l'aide du revolver qu'elle tuera l'officier de police qui, à la fin de l'œuvre, en viendra à la soupçonner des meurtres.

Le deuxième meurtre accompli par Rosemarie est le seul qui sera prémédité. C'est celui de sa meilleure amie, Beate. À partir de quelques indices, comme le fait qu'elle aperçoit la voiture de Beate devant la maison de Witold et vice versa, Rosemarie s' imagine que son amie s'est amourachée du professeur et qu'ils ont une liaison : « Sur ce point précis, elle cessait d'être ma seule amie pour devenir une rivale à combattre » (*RM*, p 81). Ce qu'elle ignore, c'est que Witold a une liaison avec la fille de Beate, Vivian, et non avec Beate elle-même. Au fil des jours, Rosemarie devient de plus en plus désespérée et furieuse : « Ma rage impuissante envers Beate ne faisait que croître. J'aurais été capable de l'étrangler sur-le-champ. L'étrangler ? Après tout, pourquoi pas ? // Dès lors, je fus dans

¹³⁹ Régine Atzenhoffer, « Au cœur du crime féminin. Les tueuses dans l'œuvre d'Ingrid Noll », *Figures et personnages de criminelles : des histoires tragiques au roman policier*, *op. cit.*, p. 296.

l'incapacité de penser à autre chose » (*RM*, p. 82). Elle élabore donc un plan pour se débarrasser de son amie. Elle décide de l'amener en pique-nique et de lui tirer une balle dans la tête. Mais Beate choisit de dîner près d'un belvédère surélevé et, tandis qu'elle se met debout sur le parapet, Rosemarie la pousse en bas de la tour. La mort de son amie pourra ainsi facilement être considérée comme un accident, ce qui montre la vivacité d'esprit de Rosemarie qui modifie son plan initial et improvise à partir du contexte, faisant preuve de contrôle et de sang-froid.

C'est à la suite du meurtre de Beate que Rosemarie se sent habitée par un sentiment de pouvoir. Elle songe ainsi à assassiner plusieurs personnes : « j'en vins plusieurs fois à me demander si je devais assassiner Vivian » (p. 108); « Comment se débarrasser d'un homme grand et fort [...] lorsqu'on n'a pas de revolver sous la main ? Le poison ? » (*RM*, p. 116); « Je me délectais à m'imaginer comment le patron mordrait dans son casse-croûte. [...] De la mort-aux-rats ! Il crèverait dans les pires tourments » (*RM*, p. 128). Elle va même jusqu'à tester sur elle-même un médicament susceptible d'être transformé en poison. Donc sentiment de pouvoir, certes, mais qui cohabite avec une colère et une violence latentes prêtes à surgir à la moindre contrariété et, surtout, dès qu'une rivale réelle, potentielle ou imaginaire se dresse entre elle et Witold. « Jalouse », « furieuse », « en colère », « en rage » sont des termes qui reviennent constamment à son propos et qui dénotent une violence plus souvent associée aux hommes qu'aux femmes.

Le troisième meurtre commis par Rosemarie a lieu au cours d'une excursion de plusieurs jours avec Witold et ses amis. Durant ce séjour, elle découvre que Scarlett a une

relation sexuelle avec Witold, ce qui fait d'elle une ennemie, une proie à éliminer. Elle va confronter Scarlett au moment où celle-ci est dans son bain. La conversation dégénère et lorsque Scarlett lui lance : « il y a eu quelque chose entre elle [Beate] et Rainer [...] et par jalousie, tu l'as poussée du haut de la tour » (*RM*, p. 171), Rosemarie agrippe le fer à coiffer électrique toujours branché et le jette dans la baignoire. Comme elle n'est pas certaine que Scarlett soit bien morte, elle lui tient la tête sous l'eau pendant une quinzaine de minutes. Rosemarie agit sous le coup de la colère, impulsivement. D'ailleurs, pour le meurtre de Beate et de Scarlett, le motif de possession de Witold déconstruit le stéréotype de la subordination féminine. L'action de tuer une autre femme pour posséder un homme place Rosemarie dans une position où elle agit de manière égoïste, par intérêt personnel, ce qui est rarement associé aux rôles traditionnels de la femme qui est amoureuse d'un homme.

Le quatrième meurtre de Rosemarie, celui du détective, qui la considère comme suspecte, se fera aussi impulsivement. Pendant que l'homme fouille dans son appartement, à la recherche de preuves l'impliquant dans les meurtres, Rosemarie « sor[t] brusquement le revolver de la trousse et lui tir[e] à bout portant une balle dans la tempe gauche » (*RM*, p. 202). Un policier est un symbole de pouvoir dans la société, il y a donc subversion des rôles quand Rosemarie l'assassine pour ne pas être démasquée. Elle sollicite ensuite l'aide de Witold afin de disposer du corps du policier. Ils mettent donc le corps dans une automobile dans le but de la précipiter dans un ravin et la faire exploser. Toutefois, Witold, qui conduit la voiture, ne parvient pas à accomplir correctement la manœuvre et chute aussi dans le ravin. L'accident de Witold n'est pas un geste délibéré de la part de Rosemarie, mais le fait qu'elle n'appelle pas les secours et ne tente pas d'aider Witold relève de sa

décision. Rosemarie professe pourtant son amour envers le professeur tout au long du roman. Dans cette perspective, il apparaît paradoxal qu'elle ait tué quatre personnes par amour et désir d'être avec Witold, mais que, lorsque confrontée à sa possible mort, elle reste passive. Cela déconstruit l'idée de la femme amoureuse qui agit pour les intérêts de la personne aimée et non par intérêt personnel.

Les meurtres commis par Rosemarie précisent les contours de sa folie. Nous avons évoqué, au premier chapitre, que la représentation de la folle provenait du fait que la femme présente parfois des troubles de la personnalité, notamment « la psychopathie qui exhibe des caractéristiques comme l'impulsivité, le manque de remords, l'agression et l'impossibilité d'exprimer de l'empathie¹⁴⁰ ». Ces quatre traits se retrouvent chez Rosemarie. Malgré le sang-froid et l'à-propos dont elle fait montre lors de ses crimes, elle ne parvient pas à s'élever au-dessus de son obsession amoureuse et demeure une vieille fille frustrée dans ses désirs, en proie à la jalousie et au dépit. Le « cœur d'or » que lui attribue l'infirmière qui s'occupe de Witold, parce qu'elle vient le visiter quotidiennement après son accident, cache en fait un cœur vide et une âme noire. Si, au fil de l'intrigue, la figure stéréotypée de la vieille fille a cédé la place à la figure, tout aussi stéréotypée, de la folle, au dénouement, le lecteur ne sait plus trop laquelle l'emporte dans la femme vieillissante qui raconte à Witold, en poussant son fauteuil roulant, alors qu'il est réduit à l'état végétatif, qu'elle l'a « beaucoup aimé, jadis » (p. 229).

¹⁴⁰ Lizzie Seal, *Women, Murder and Femininity. Gender Representations of Women who Kill*, op. cit., p. 50. Régine Atzenhoffer tiendra des propos semblables concernant les protagonistes de Noll : « Une conscience morale peu développée, une absence de sentiment de culpabilité, des réactions épidermiques et l'importance plus grande qu'elles octroient à leurs propres intérêts qu'à la vie des autres sont criminogènes » (« Au cœur du crime féminin. Les tueuses dans l'œuvre d'Ingrid Noll », *Figures et personnages de criminelles : des histoires tragiques au roman policier* », op. cit., p. 294).

Conclusion

Les trois protagonistes de nos romans manipulent leur entourage, mentent, même à leurs proches, trichent, dissimulent, rusent, séduisent et assassinent pour atteindre leurs objectifs respectifs, ce que l'on retrouve de plus en plus chez les personnages féminins du roman policier contemporain : « Elles fument, boivent, baisent, tuent. Désormais "dur à cuire" s'écrit aussi avec un "e"¹⁴¹ ». Derrière chacun de leur crime se cache un motif personnel. Si plusieurs raisons peuvent pousser une personne à commettre un meurtre, Peter Morrall, professeur en sociologie spécialisé dans le meurtre, en identifie quatre principales, qu'il qualifie des quatre « L » : lust, love, loathing and looth¹⁴². Ce sont ces mobiles, ou leurs déclinaisons, que l'on retrouve dans nos romans. Dans le roman *La cage dorée*, Faye tue deux hommes et en fait emprisonner deux autres pour des meurtres qu'ils n'ont pas commis. Son principal mobile, et c'est le thème central du roman, est la vengeance. Dans *Toucher mortel*, le motif de Jodie est le même pour le meurtre de tous ses amants : le gain financier. Pour celui de sa sœur, on pourrait avancer qu'il s'agit à la fois de jalousie et de vengeance. Enfin, dans *Rien que pour moi*, le motif des meurtres commis par Rosemarie tourne autour d'un thème : la jalousie. Chacun de ces mobiles renvoie à un trait stéréotypé de la femme : la femme rancunière qui se venge, la femme jalouse qui ne tolère aucune femme dans l'entourage de l'homme qu'elle aime et la femme profiteuse qui cherche à exploiter ses partenaires amoureux. Les motifs des crimes, soit vengeance, gain et jalousie, sont donc stéréotypés en soi et s'avèrent générateurs de stéréotypes dans la

¹⁴¹ Clémentine Thiébaut et Mikaël Demets, *Polar : le grand panorama de la littérature noire*, Paris, La Martinière, 2013, p. 43.

¹⁴² Nous traduirons dans le corps du texte par désir, amour, haine et gain.

représentation de la femme. Par contre, le fait que les trois femmes échafaudent leur crime d'abord par intérêts personnels est un contre-stéréotype du féminin, puisque la femme est historiquement perçue comme celle qui prend soin des autres. Et ce n'est pas la seule façon dont le stéréotype du féminin est déconstruit dans nos romans.

Dans une perspective de violence et de meurtre, la femme est plus facilement représentée dans le rôle de la victime, puisque ses caractéristiques physiques et psychologiques la soumettent à l'homme. En ce sens, puisque les trois protagonistes de nos romans commettent des meurtres, il est possible d'affirmer que cette représentation de la femme déconstruit les attentes des lecteurs de romans policiers et les attentes culturelles en regard des femmes. Il y a donc une déconstruction du stéréotype féminin par cette mise en récit de la femme.

Les trois femmes meurtrières de nos romans sont aussi des personnages à part entière, qui ne sont pas réduits à un seul aspect de leur personnalité. Faye est à la fois impitoyable avec les hommes qui lui mettent des bâtons dans les roues, mais aimante avec sa fille, Kerstin et sa mère, en plus d'être une entrepreneure florissante. Jodie est impitoyable avec les hommes fortunés qu'elle côtoie afin d'acquérir une partie de leur fortune, mais désire tout de même une relation amoureuse véritable et souhaite fonder une famille. Pour Rosemarie, bien que sa personnalité soit régie par son obsession envers Witold, elle est aussi une femme de carrière dévouée à son travail. Ces représentations complexes des personnages féminins dans les romans policiers vont à l'encontre des stéréotypes qui tendent à simplifier et à réduire les femmes à des archétypes ou des personnages unilatéraux, comme la victime, la mère, la sorcière, etc. Ces représentations contre-

stéréotypées des trois personnages principaux de nos œuvres déconstruisent ainsi les attentes culturelles en vogue, mais aussi les attentes historiques du genre. Alors que les femmes étaient reléguées au second plan dans les débuts de la littérature policière, les trois œuvres de notre corpus exposent une tout autre réalité : la femme peut être un personnage fort et s'émanciper de la domination masculine.

CONCLUSION

L'analyse de la femme meurtrière dans les romans *La cage dorée* de Camilla Läckberg, *Toucher mortel* de Peter James et *Rien que pour moi* d'Ingrid Noll a permis de mettre en lumière la manière dont la figure de la femme meurtrière, longtemps marginalisée ou stéréotypée, est progressivement déconstruite et remodelée en une représentation plus émancipée de la femme dans la littérature policière contemporaine. Longtemps absente des récits ou reléguée à des rôles secondaires, ceux de la victime, de l'épouse effacée ou de l'objet de désir, la femme, dans le rôle de la criminelle, rompt avec les stéréotypes traditionnels associés à la féminité. La simple présence de la femme meurtrière comme personnage principal constitue une transgression aux codes du roman policier, car elle s'oppose aux représentations traditionnelles, mais passéistes, de la femme douce, passive, maternelle, dépendante, etc. En effet, historiquement considérée comme une figure transgressive, la femme criminelle trouble les attentes genrées issues de la société patriarcale en incarnant un pouvoir destructeur qui est incompatible avec l'idée de douceur, de maternité, de soumission et d'accessoire pour l'homme, qui a longtemps été associée aux personnages féminins dans les romans policiers. Les représentations, comme celles de

la femme folle, de la sorcière, de la femme fatale ou encore de la femme accessoire, qui offrent un cadre rigide de lecture du féminin violent, sont reconduites, déconstruites ou à tout le moins questionnées dans les romans à l'étude.

Faye, dans *La cage dorée*, illustre, au début du roman, le rôle de la faible femme : elle abandonne ses rêves, laisse de côté sa personnalité et ses ambitions, et se conforme aux désirs de son mari. Elle devient une épouse soumise, un personnage non autonome qui délègue les décisions au personnage masculin, son mari, Jack, un objet sexuel. Cependant, cette relation dominant/dominée est suivie d'un renversement de positions, ce qui va à l'encontre des stéréotypes sexuels des relations hommes/femmes. Trahie et bafouée par son mari, Faye se relève et renoue avec sa personnalité d'avant : la femme soumise devient le sujet de sa propre vie et s'approprie une forme de pouvoir jusque-là réservée aux figures masculines, ce qui déconstruit le stéréotype de la faible femme. En effet, Faye passe du rôle de femme au foyer docile, confinée à la sphère domestique et au domaine sexuel, dépendante de son mari pour tout ce qui touche au quotidien, à une femme forte, autonome, indépendante financièrement et capable de prendre le contrôle de sa vie. On assiste donc à une émancipation et une libération de la femme qui évolue de la femme-objet à la *girlboss*. En fait, avec le personnage de Faye, réelle héroïne du roman, on assiste à la victoire du féminin. Camilla Läckberg se distancie ainsi des figures et catégorisations traditionnelles de la femme pour créer un roman à forte connotation féministe.

Jodie, dans *Toucher mortel*, suit une trajectoire inverse, elle est marginalisée en raison de sa son apparence physique et de sa différence par rapport à sa sœur durant son

enfance. Après le meurtre de cette dernière, elle modifie son corps pour être conforme aux normes de beauté dictées par la société et être en mesure de séduire les hommes fortunés pour les manipuler et les tuer. Elle incarne ainsi un autre type de représentation féminine, celle de la femme fatale ou de la veuve noire, figure stéréotypée des romans policiers qui conjugue séduction et violence meurtrière. Bien qu'elle semble être une femme-objet, puisqu'elle se démarque d'abord par sa beauté, il faut voir qu'elle utilise son apparence physique comme un outil de prédation. Elle ne devient pas puissante malgré les stéréotypes, mais en les exploitant.

Peter James brosse un portrait stéréotypé de la femme criminelle en peignant Jodie à la fois comme une poupée Barbie et comme une veuve noire. En revanche, les moyens qu'elle utilise pour parvenir à asseoir sa fortune, soit les meurtres de ses conjoints, vont à l'encontre de l'image de la Barbie. L'univers de Barbie n'en est pas un de violence, au contraire. On déconstruit alors l'idée qu'une femme qui représente la beauté et la féminité ne peut perpétrer de tels crimes. La fin du roman déconstruit aussi, en partie du moins, la figure de la veuve noire. En effet, l'arrestation de Jodie par un corps policier constitué seulement d'hommes vient miner son image de femme dominante : bien qu'elle ait contrôlé et soumis ses partenaires amoureux, elle finit entre les griffes d'hommes de pouvoir. Dans cette perspective, le masculin l'emporte sur le féminin au dénouement.

Rosemarie, dans *Rien que pour moi*, représente pour sa part une autre figure, celle de la vieille fille solitaire et invisible en société. Contrairement à Faye et à Jodie, elle ne recherche pas le pouvoir : elle désire simplement exister dans le regard d'un homme,

Witold. Elle se transforme, elle aussi, pour cet homme, reproduisant le stéréotype selon lequel la femme ne cherche à exister que par le biais du sexe opposé. Elle change d'apparence et essaie d'adapter sa personnalité selon l'image qu'elle juge susceptible de plaire à Witold. Toutefois, cette transformation est marquée par la souffrance et le désespoir, puisque motivée par l'illusion amoureuse. Sa trajectoire bascule lorsqu'elle se rend complice d'un meurtre, en assistant Witold, puis devient elle-même tueuse. Si Faye et Jodie utilisent la violence comme un moyen pour prendre le pouvoir ou le contrôle, Rosemarie découvre dans le meurtre une forme de jouissance, révélant une transgression plus radicale de la féminité, qui frôle la folie. Elle passe ainsi d'une femme peu prise en considération à une femme vue comme « hors norme », proche de la figure de la folle.

Le roman d'Ingrid Noll est celui qui reconduit le plus de stéréotypes de genre. Initialement, Rosemarie est décrite comme une personne émancipée, du fait de son célibat et de son désintérêt envers les hommes, en plus de bien réussir dans sa vie professionnelle. Elle incarne donc le contre-stéréotype de la femme rivale qui sait se développer ailleurs que dans les sphères maritale et maternelle. Cependant, après son coup de foudre pour Witold, les pensées et les actions de Rosemarie deviennent principalement axées sur la conquête de son objet de désir. Son obsession amoureuse met alors de l'avant le stéréotype de la femme folle, puisqu'elle va jusqu'à commettre plusieurs meurtres afin d'éliminer toute rivale possible. En ce sens, elle est soumise à l'attraction qu'elle éprouve envers un homme qui ne partage pas ses sentiments, ce qui reconduit le stéréotype de la femme éprise qui ne sait pas contrôler ses émotions. On peut toutefois observer un renversement dans les rôles de dominant/dominé à la fin de l'œuvre, alors que Witold est dans un état végétatif et

que Rosemarie le visite deux fois par semaine pour l'amener en promenade. En effet, si, tout au long de l'œuvre la liberté de Rosemarie est assujettie à Witold, du fait de son obsession amoureuse, c'est elle qui domine à la fin, tandis qu'il est confiné dans une maison de santé et doit son peu de liberté à Rosemarie.

À la suite de l'analyse des trois figures de femmes meurtrières, nous pouvons donc affirmer que le recours au stéréotype est un procédé ambivalent dans le roman policier, puisque si le stéréotype est instigateur d'oppression, il sert aussi à la subversion des personnages. Les trois auteurs de notre corpus, par la déconstruction des stéréotypes, questionnent, ébranlent, voire minent certaines représentations genrées de la féminité longtemps mises de l'avant dans le roman policier. Faye, Jodie et Rosemarie sont des personnages complets et complexes, capables de manipulation, de haine, de violence, mais faisant aussi preuve d'intelligence, de résilience, de douceur et d'amour. Cela dit, en soi, cette représentation de la femme criminelle en position de pouvoir dans le roman policier remet en question les codes historiquement sexistes de ce genre littéraire, alors que la femme s'impose comme personnage à part entière et de premier plan.

Nous avons déjà mentionné que le roman policier, dès ses débuts, a été soumis à plusieurs codes rigides, notamment afin d'être légitimé au sein de l'institution littéraire¹⁴³. De plus, la lecture des romans d'enquêtes était réservée aux hommes tandis que les romans sentimentaux étaient destinés aux femmes. Cette ségrégation sexiste du lectorat a influencé la représentation des personnages féminins dans le genre policier. Souvent absente ou très

¹⁴³ Voir Raphaël Baroni, « Genres littéraires et orientation de la lecture. Une lecture modèle de "La mort et la boussole" de J. L. Borges », *Poétique*, *op. cit.*, p. 143.

peu représentée, la femme dans le roman policier a été fortement stéréotypée au fil des années. C'est pourquoi on a pu dire que le roman policier était un genre écrit par des hommes, lus par des hommes et qui a été codifié par des hommes. En ce sens, l'horizon d'attente des lecteurs de romans policiers a été fortement construit par les contraintes élaborées à la fin du XIX^e siècle et les stéréotypes féminins, reconduits dans les romans policiers, peuvent être en partie expliqués par cet horizon d'attente.

Bien qu'entre 9¹⁴⁴ et 15%¹⁴⁵ des meurtres ont été commis par des femmes chaque année aux États-Unis dans les dernières décennies, la représentation de personnages féminins, et particulièrement des meurtrières, est toujours aussi faible dans les romans policiers contemporains, surtout dans le roman à énigme, et ce, même si le portrait du lectorat du roman policier, historiquement masculin, est en changement. En effet, selon une étude quantitative du lectorat de romans policiers du réseau social littéraire *Babelio*, menée en 2017, sur près de 5000 lecteurs interrogés, 80% d'entre eux étaient des femmes et 60% se situaient dans la tranche d'âge 25 à 54 ans¹⁴⁶. Cette mutation du lectorat pourrait entraîner un changement de l'horizon d'attente. En effet, l'horizon d'attente peut être modifié par l'écart esthétique qui se définit comme suit :

[L'écart esthétique est] la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un « changement d'horizon » en allant à la rencontre d'expériences familières ou en faisant que d'autres

¹⁴⁴ N/D, *Number of murder offenders in the United States in 2019, by gender*, Statista, [En ligne], URL: <https://www.statista.com/statistics/251886/murder-offenders-in-the-us-by-gender/> (page consultée le 20 mars 2020).

¹⁴⁵ Al Kellermann, *Men, women, and murder: gender specific differences in rate of fatal violence and victimization*, National Library of Medicine, [En ligne], URL: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/1635092/>, (page consultée le 20 mars 2025).

¹⁴⁶ Charlotte, *Où Babelio présente sa nouvelle étude de lectorat sur le polar*, Babelio, [En ligne], URL : <https://babelio.wordpress.com/2017/04/14/ou-babelio-presente-sa-nouvelle-etude-de-lectorat-sur-le-polar/>, (page consultée le 30 novembre 2020).

expériences, exprimées pour la première fois, accèdent à la conscience, cet écart esthétique, mesuré à l'échelle des réactions du public et des jugements de la critique (succès immédiat, rejet ou scandale, approbation d'individus isolés, compréhension progressive ou retardée), peut devenir un critère de l'analyse historique¹⁴⁷.

Sachant que le lectorat peut influencer l'horizon d'attente et moduler les codes du genre, il est possible d'affirmer que le changement de lectorat du roman policier pourrait mener à une représentation de la femme plus près de la réalité de la société occidentale contemporaine. D'ailleurs, l'analyse des trois œuvres de notre corpus semble montrer que ce changement est déjà amorcé. En effet, Läckberg, James et Noll, en choisissant une femme meurtrière comme personnage principal d'un roman noir, personnage fondamentalement contre-stéréotypé en raison de son caractère violent, forcent, ou du moins favorisent, l'activation d'une représentation féminine qui déconstruit les stéréotypes de genre.

Janice Radway s'est intéressée à l'acte de lecture des romans d'amour, un genre populaire pour lequel le lectorat est presque exclusivement féminin. À partir d'enquêtes auprès des lectrices, elle a constaté que celles-ci « n'adhèrent pas à l'image, souvent associée à ce genre de roman, d'une héroïne passive, totalement dépendante d'un homme », mais qu'elles aiment plutôt une héroïne « intelligente, forte, indépendante¹⁴⁸ ». En ce sens, les lectrices aiment voir des personnages qui défient les stéréotypes féminins imposés par la société patriarcale, stéréotypes encore très présents dans le roman sentimental. Radway en conclut que l'on ne peut pas savoir de façon certaine « s'il faut

¹⁴⁷ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 58.

¹⁴⁸ Janice Radway, « Lectures à "l'eau de rosé". Femmes, patriarcat et littérature populaire », *Politix*, vol. 13, n° 51, 2000, *La cause des femmes*, sous la direction de Christine Guionnet et Brigitte Le Grignou, p. 165.

voir dans le roman sentimental un genre foncièrement conservateur ou une ébauche de contestation¹⁴⁹ ». En regard de l'analyse réalisée dans notre mémoire, il appert que l'on pourrait reprendre cette formule en ce qui concerne le roman noir contemporain, à mi-chemin entre tradition et innovation, entre stéréotypes et contre-stéréotypes.

¹⁴⁹ *Ibid.*

BIBLIOGRAPHIE

I. ŒUVRES ÉTUDIÉES

JAMES, Peter, *Toucher mortel*, Paris, Fleuve noir, 2018, 525 p.

LÄCKBERG, Camilla, *La cage dorée*, Arles, Actes Sud, Actes Noirs, 2019, 243 p.

NOLL, Ingrid, *Rien que pour moi*, Paris, Calmann-Lévy, 1996, 229 p.

II. ÉTUDES SUR LES ROMANS D'INGRID NOLL

ATZENHOFFER, Régine, « Au cœur du crime. Les tueuses dans l'œuvre d'Ingrid Noll », *Figures et personnages de criminelles : des histoires tragiques au roman policier*, Ariane Ferry et Sandra Provini (dir.), Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2023, p. 289-298.

MÖLZER, Julia, *Vom Leben benachteiligt – die Frauenfiguren in den Werken von Ingrid Noll*, magistra der Philosophie, Université de Vienne, 2018, 99 p.

ORZECZOWSKI, Simone, « Personne n'est par-delà le bien et le mal ! La représentation de la vieillesse dans les romans d'Ingrid Noll », *Germanica* [En ligne], vol. 50, 2012, p. 47-60, URL : <https://www.cairn.info/revue-germanica-2012-1-page-47.htm> (page consultée le 5 janvier 2020).

WIMMER, Anna Lily, *Die Mörderinnen in den Kriminalromanen der Ingrid Noll*, magistra der Philosophie, Université de Vienne, 2013, 87 p.

III. OUVRAGES THÉORIQUES ET MÉTHODOLOGIQUES

AMOSSY, Ruth, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991, 216 p.

ANGENOT, Marc, « Qu'est-ce que la paralittérature ? », *Études littéraires*, vol. 7 n° 1, 1974, p. 9-22.

BADINTER, Élisabeth, *L'un et l'autre. Des relations entre hommes et femmes*, Paris, Odile Jacob, 1986, 366 p.

BARONI, Raphaël, « Genres littéraires et orientation de la lecture. Une lecture modèle de "La mort et la boussole" de J. L. Borges », *Poétique*, vol. 134, n° 2, 2003, p. 141-157.

BELLIARD, Loup, « Comment Balzac a créé le stéréotype de la vieille fille », *The Conversation* [En ligne], Université de Grenoble, septembre 2023, URL : <https://www.univ-grenoble-alpes.fr>actualités>culture> (page consultée le 14 mars 2025).

BYRNE, Baron, *Social Psychology – Understanding Human Action*, Boston, London, Sidney and Toronto, Allyn & Bacon, 1981, 685 p.

CAMPA, Cosimo, *Histoire du crime au féminin*, Paris, Studyrama, 2010, 224 p.

CARDI, Coline et Geneviève PRUVOST, « La violence des femmes : occultations et mises en récit », *Champ pénal/ Penal field* [En ligne], vol. 8, (« Le contrôle social des femmes violentes », dir. par Coline Cardi et Geneviève Pruvost), 2011, URL : <https://journals.openedition.org/champpenal/8039> (page consultée le 17 novembre 2021).

CHAREST, Danielle, *Crimes suspects. Femmes et hommes dans le roman policier*, Paris, Pepper, 2006, 339 p.

COSTE, Martine Agathe, « FOLLE (LA) », dans Pierre BRUNEL (dir.), *Dictionnaire des mythes féminins*, Paris, Éditions du Rocher, 2002, p. 779-786.

DE LUCA, Ruben, *I Serial Killer*, Rome, Newton Compton Editori, 2003, 520 p.

DELVAUX, Martine, « Poupées », *Globe: revue internationale d'études québécoises*, vol. 12, n° 2, 2009, p. 95-107.

DESCARRIES, Francine, *Entre le rose et le bleu : stéréotypes sexuels et construction sociale du féminin et du masculin*, Québec, Conseil du Statut de la femme, 2009, 151 p.

DEVIF, Julie et *al.*, « Les contre-stéréotypes en éducation. Un outil en faveur de la promotion de l'égalité fille-garçon ? », *Éducatons & formations* [En ligne], n° 96, mars 2018, URL : <https://shs.hal.science/halshs-01831944/document#:~:text=Ceux%2Dci%20peuvent%20%C3%AAtre%20d%C3%A9finis,%2Dst%C3%A9r%C3%A9otype%20de%20l'autre> (page consultée le 13 janvier 2023).

DUBOIS, Jacques, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992, 235 p.

FASSIN, Éric, « Représenter la violence des femmes. Performance et fantasmes », *Champ pénal/ Penal field* [En ligne], vol. 8 (« Penser la violence des femmes », dir. par Coline Cardi et Geneviève Pruvost), 2012, p. 343-349, URL : <https://www-cairn-info.biblioproxy.uqtr.ca/penser-la-violence-des-femmes--9782707172969-page-343.htm> (page consultée le 15 février 2021).

FERRY, Ariane et Sandra PROVINI (dir.), *Figures et personnages de criminelles, des histoires tragiques au roman policier*, Présentation des Actes du colloque organisé par

l'Université de Rouen, 7-9 juin 2017, URL : <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/main/?figures-et-personnages-de.html#nb12> (page consultée le 13 février 2021).

FLAMENT, Claude et Michel-Louis GARNHAM, *Anatomie des idées ordinaires. Comment étudier les représentations sociales*, Paris, Armand Colin, 2003, 175 p.

FRANÇOIS, Manon, « Le stéréotype dans le roman policier », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], vol. 17, URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/1095> (page consultée le 24 février 2020).

GARNIER, Xavier (dir.), *Le roman swahili. La notion de « littérature mineure » à l'épreuve*, Paris, Karthala, 2006, 243 p.

GAWRONSKI, Bertram et coll., « When "Just Say No" is not enough : Affirmation versus negation training and the reduction of automatic stereotype activation », *Journal of Experimental Social Psychology* [En ligne], novembre 2007, URL : www.sciencedirect.com (page consultée le 23 mars 2021).

GIARD, Agnès, « Le stéréotype de la femme-objet au Japon. Jouer à la poupée, jouer au mâle raté », *Hermès*, vol. 83, n° 1, 2019, p. 196-198.

GONDOUIN, Sandra, « Circé l'ambiguë : quelques révisions d'une figure mythique dans la littérature hispano-américaine », *Mythes sans limites* [En ligne], n° 23, 2013, URL : <https://journals.openedition.org/etudesromanes/4078?lang=pt> (page consultée le 8 janvier 2023).

GOVERNEMENT DU QUÉBEC, « Définition des stéréotypes », Gouvernement du Québec [En ligne], URL : <https://www.quebec.ca/famille-et-soutien-aux-personnes/enfance/developpement-des-enfants/consequences-stereotypes-developpement/definition-stereotypes> (page consultée le 27 juillet 2022).

HANQUEZ-MAINCENT, Marie-Françoise, *Barbie, poupée totem : Entre mère et fille, lien ou rupture ?*, Paris, Autrement, 1998, 245 p.

HARRATI Sonia, David VAVASSORI et Loïck M VILLERBU, « Étude des caractéristiques psychopathologiques et psychocriminologiques d'un échantillon de 40 femmes criminelles », *L'information psychiatrique*, vol. 83, n° 6, 2007 p. 485-493, URL : <https://www-cairn-info.biblioproxy.uqtr.ca/revue-l-information-psychiatrique-2007-6-page-485.htm> (page consultée le 23 septembre 2024).

HEILMAN, Madeline, « Description and Prescription : How Gender Stereotypes Prevent Women's Ascent Up the Organizational Ladder », *Journal of social issues*, vol. 54, n° 4, 2002, p. 657-674.

HULLEBROECK, Joëlle, « La veuve noire », *Topique*, vol. 91, n° 2, 2005, p. 65-82.

JACQUIER, Véronique et Joëlle VUILLE, *Les femmes et la question criminelle : Délits commis, expériences de victimisation et professions judiciaires*, Genève, Seismo, 2019, 512 p.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, 305 p.

JODELET, Denise, « Représentations sociales: un domaine en expansion », dans Denise JODELET (dir.), *Les représentations sociales*, Paris, Presses universitaires de France, 1989, p. 31-61.

KELLERMANN, Al, *Men, women, and murder: gender specific differences in rate of fatal violence and victimization*, National Library of Medicine, [En ligne], URL: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/1635092/> (page consultée le 20 mars 2025).

KLEIN, Viola, « Le caractère féminin, critique d'une idéologie », *Cahiers du Genre* [En ligne], vol. 61, n° 2, 2016, URL : <https://www-cairn-info.biblioproxy.uqtr.ca/revue-cahiers-du-genre-2016-2-page-21.htm#:~:text=Quelle%20que%20soit%20son%20origine,tr%C3%A8s%20fondamental%20un%20trait%20f%C3%A9minin> (page consultée le 22 juillet 2022).

LAFLAMME, Steve, « La sorcière : "antimère" et femme libérée ? », *Québec français*, n° 164, hiver 2012, p. 90-92.

LAURIN, Audrey, Compte rendu [de Martine Delvaux, *Les filles en série. Des Barbies aux Pussy Riot*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2013, 224 p.], *Recherches féministes*, vol. 27, n° 2, 2014, p. 237-241.

LECERCLE, Jean-Jacques, « La petite fille criminelle. Archétype et littérature », dans Émilie Jouve, Aurélie Guillaïn et Laurence Talairach-Vielmas (dir.), *L'acte inqualifiable ou le meurtre au féminin. Unspeakable Acts: Murder by Women*, Berne, Peter Lang B., 2014, p. 165-180.

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

LÉVEILLÉE, Suzanne et Clémentine TRÉBUCHON, « Femmes auteures d'un homicide conjugal : caractéristiques criminologiques et motivations », *Criminologie* [En ligne], vol. 50, n° 2, automne 2017, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/crimino/2017-v50-n2-crimino03239/1041696ar.pdf> (page consultée le 27 juillet 2022).

LEYENS, Jean-Philippe et al., *Stereotypes and social cognitions*, Californie, Sage Publications, 1994, 256 p.

MAGNE, Julie, Marie-Christine LAGABRIELLE et Marie Line FELONNEAU, « Les stéréotypes de sexe évoluent-ils ? Une étude exploratoire auprès d'étudiant.e.s français.

Les stéréotypes de sexe : quelles évolutions ? », *L'orientation scolaire et professionnelle* [En ligne], vol. 47, n° 3, p. 495-520, URL : <https://journals.openedition.org/osp/6271> (page consultée le 22 novembre 2024).

MAINGUENEAU, Dominique, « Esthétique de la femme fatale », dans Jacques ANDRÉ éd., *Fatalités du féminin* [En ligne], Presses Universitaires de France, 2002, p. 43-67, URL : <https://www-cairn-info.biblioproxy.uqtr.ca/fatalites-du-feminin--9782130528333-page-43.htm> (page consultée le 22 novembre 2024).

MANCIER, Frédéric, « BARBIE, la star des poupées », dans Pierre BRUNEL (dir.), *Dictionnaire des mythes féminins*, Paris, Éditions du Rocher, 2002, p. 220-224.

MICHEL, Alain, « Les types féminins et la naissance du romanesque dans les littératures antiques », dans Jean BESSIÈRE, *Figures féminines et roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1982, p. 11-32.

MOLINER, Pascal, *Formation et stabilisation des représentations sociales*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2001, 269 p.

MORRALL, Peter, *Murder and society*, New Jersey, Wiley, 2006, 214 p.

MORY, Christophe, « VIEILLE FILLE (LA) », dans Pierre BRUNEL (dir.), *Dictionnaire des mythes féminins*, Paris, Éditions du Rocher, 2002, p. 1905-1909.

N/D, Charlotte, *Où Babelio présente sa nouvelle étude sur le polar* sur une étude quantitative du lectorat de romans policiers du réseau social littéraire *Babelio*, menée en 2017, *Babelio*, [En ligne], URL : <https://babelio.wordpress.com/2017/04/14/ou-babelio-presente-sa-nouvelle-etude-de-lectorat-sur-le-polar/> (page consultée le 30 novembre 2020).

N/A, « Mobile en droit pénal », *Cabinet ACI* [En ligne], URL : <https://www.cabinetaci.com/tag/mobile-dun-crime/> (page consultée le 11 juillet 2022).

N/A, *Number of murder offenders in the United States in 2019, by gender*, Statista, [En ligne], URL : <https://www.statista.com/statistics/251886/murder-offenders-in-the-us-by-gender/> (page consultée le 20 mars 2020).

PARKS, Adele, « Challenging Stereotypes: Adele Parks on how women are portrayed in thrillers », *Better Reading*, [En ligne], URL : <https://www.betterreading.com.au/news/challenging-stereotypes-adele-parks-on-how-women-are-portrayed-in-thrillers/> (page consultée le 28 décembre 2022).

POULIOT, Marie-Christine et Richard SPEER, « Mélanie Alix », *Elles ont tué* [Série télévisée], Noovo, URL : <https://www.noovo.ca/emissions/elles-ont-tue/melanie-alix-s1e1> (page consultée le 20 août 2024).

PRÉJEAN, Marc, *Sexe et pouvoir. La construction sociale des corps et des émotions*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1994, 194 p.

PRINCE, Julie, *Stéréotypes et renouvellement des représentations masculines et féminines dans deux romans de Benoît Dutrizac*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2008, 139 p.

RADWAY, Janice, « Lectures à "l'eau de rosé". Femmes, patriarcat et littérature populaire », *Politix*, vol. 13, n° 51, dans GUIONNET, Christine et Brigitte LE GRIGNOU, *La cause des femmes*, 2000, p. 163-177.

REEB, Laurence, Christine MORIN-MESSABEL et Nikos KALAMPALIKIS, « Contre-stéréotypes de sexe et littérature jeunesse », *Bulletin de psychologie*, vol. 4, n° 556, 2018, p. 727-737.

SAVAGE, Laura, « Les contrevenantes au Canada », Gouvernement du Canada [En ligne], 2017, URL : <https://www150.statcan.gc.ca/n1/pub/85-002-x/2019001/article/00001-fra.htm> (page consultée le 3 janvier 2022).

SCHADRON, Georges, « De la naissance d'un stéréotype à son internalisation », *Cahiers de l'Urmis* [En ligne], vol. 10-11, URL : <http://journals.openedition.org/urmis/220> (page consultée le 23 mars 2021).

SCOTT, Hannah, *The female serial murderer: a sociological study of homicide and de « gentle sexe »*, Queenston, The Edwin Mellen Press, 2005, 195 p.

SEAL, Lizzie, *Women, Murder and Femininity: Gender Representations of Women Who Kill*, Londres, Palgrave Macmillan, 2010, 205 p.

SOHN, Anne-Marie, « Féminité et rôles féminins : normes théoriques et normes vécues », *Chrysalides. Volumes I et II : Femmes dans la vie privée (XIX^e-XX^e siècles)*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 1996, p. 63-99.

VALLÉE-DUMAS, Catherine, *Stéréotypes et transformations du féminin et du masculin dans La Passion des femmes de Sébastien Japrisot*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2013, 147 p.

VARIN-FERRON, Émilie, *L'assujettissement chez les personnages féminins de Nelly Arcan : une étude de la stéréotypie dans Folle, À ciel ouvert et Paradis*, clef en main, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Trois-Rivières, 2016, 125 p.

WOPENKA, Johan, « La littérature policière suédoise moderne : policiers, femmes et étude sociale », *Études germaniques* [En ligne], vol. 4, n° 260, URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-germaniques-2010-4-page-739.htm> (page consultée le 8 octobre 2021).

IV. AUTRES

BRUNEL, Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes féminins*, Paris, Éditions du Rocher, 2002, 2024 p.

CHARAUDEAU, Patrick et Dominique MAINGUENEAU (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, 666 p.

Dictionnaire de l'Académie française, 9^e édition [En ligne], URL : <https://www.dictionnaire-academie.fr>. (page consultée le 2 mars 2025).

DUMÉRY, Henry, « Archétype », *Encyclopaedia Universalis*, URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/archetype> (page consultée le 15 décembre 2021).

FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haye, Paris, François Foppens, 1690, 2160 p.

MORFAUX, Louis-Marie, *Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, Paris, Armand Colin, 1980, 618 p.

THIÉBAUT, Clémentine et Mikaël DEMETS, *Polar : le grand panorama de la littérature noire*, Paris, La Martinière, 2013, 223 p.