

RÉPUBLIQUE ALGÉRIENNE DÉMOCRATIQUE ET POPULAIRE  
MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE  
UNIVERSITÉ ABDELHAMID IBN BADIS DE MOSTAGANEM  
FACULTÉ DES LANGUES ÉTRANGÈRES / DÉPARTEMENT DE FRANÇAIS



**Thèse**

En vue de l'obtention du diplôme de  
Doctorat en langue française option sciences des textes littéraires

***ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE***

Thèse préparée par :  
Mekia BENNAMA

Sous la direction de :  
Miloud BENHAIMOUDA

<b>Président</b>	<b>ROUBAÏ-CHORFI Mohamed El Amine</b>	<b>Professeur</b>	<b>U. Mostaganem</b>
<b>Encadreur</b>	<b>BENHAIMOUDA Miloud</b>	<b>MCA</b>	<b>U. Mostaganem</b>
<b>Examineur</b>	<b>BENCHEHIDA Mansour</b>	<b>MCA</b>	<b>U. Mostaganem</b>
<b>Examinatrice</b>	<b>AMROUCHE Fouzia</b>	<b>Professeur</b>	<b>U. M'sila</b>
<b>Examinatrice</b>	<b>BOUANANE Kahina</b>	<b>Professeur</b>	<b>U. Oran 1</b>
<b>Examinatrice</b>	<b>EL BACHIR Hanane</b>	<b>Professeur</b>	<b>U. Oran 2</b>

## Remerciements

La thèse de doctorat est un marathon, malheureusement nous l'abordons bien souvent comme un sprint. Être doctorante, enseignante à plus de deux heures de chez soi, responsable des ressources humaines dans son entreprise, wikipédienne bénévole, chef de famille... vous oblige à multiplier les casquettes et vous empêche, bien souvent, de mener à bien l'ensemble de vos projets. Pourtant, dès le départ j'ai eu une chance phénoménale quand mon encadreur M. Miloud BENHAIMOUDA a accepté mon choix de travailler sur le genre de la romance. Pour moi, ma thèse se ferait sur la romance ou ne se ferait pas. Après avoir eu l'occasion de travailler sur un autre genre populaire qu'est le roman policier en Licence, mon encadreur a su me soutenir dans cet autre choix de littérature populaire. Sachant à quel point il est difficile d'obtenir la validation pour un tel sujet, je ne l'en remercierais jamais assez. Je salue également BENHAIMOUDA pour avoir joué le jeu et s'être réellement intéressé au sujet, le temps qu'il a consacré à me relire et à m'orienter en est la preuve. Afin de ne pas sembler excessivement thuriféraire envers mon ami et encadreur, je vais me hâter de remercier d'autres personnes.

Au terme de ce parcours de cinq années de hauts et de bas, de lectures compulsives de romance, régulièrement ponctuées de rédaction tout aussi acharnées, je remercie enfin Claire SAIM-PINIEWSKI qui m'a fait découvrir la romance et qui a pris la peine de relire une partie de mon travail. Claire m'a également fait une magnifique surprise en organisant un déjeuner avec la romancière Éléonore Fernaye, un cadeau inestimable. Je suis extrêmement redevable à ma famille et aux amis fidèles qui ont su m'aider, faire preuve de patience ou encore m'accorder du temps, et accepter que je les délaisse pour que je puisse remettre cette thèse dans les temps.

Je ne remercierai ni *Game of Thrones*, ni Youtube, et encore moins Netflix qui m'ont bien souvent tenue éloignée de mes objectifs, mais je suis aujourd'hui heureuse car je vais pouvoir rattraper l'intégralité de mon retard et devenir je l'espère une meilleure cinéphile et sériephile.

C'est maintenant avec alacrité et avec beaucoup d'humilité que je vous laisse juger de la qualité de ce modeste travail.

## INTRODUCTION

Chapitre 1 « Qui commence par où les romans finissent, le mariage de M. Robert D'arsac et de M<sup>lle</sup> Mathilde Sanderson »<sup>1</sup>

Dans cet extrait du célèbre roman policier de Gaston Leroux, *Le Parfum de la Dame en noir*, qui fait suite au *Mystère de la chambre Jaune*<sup>2</sup>, le narrateur de ce récit policier, l'avocat Sainclair, ami du journaliste et enquêteur Rouletabille, désigne, de prime abord, le mariage comme la conclusion habituelle d'un roman. Dans le genre de la romance, qui est l'objet de notre étude, le mariage en particulier, mais surtout la fin heureuse en général, représentent le dénouement canonique, qui fixe une des premières, si ce n'est la plus importante caractéristique du genre de la romance.

Au terme de son étude sur l'origine du genre romanesque, *Naissance du roman*, Massimo Fusillo, conclut par cette observation sur le rapport entre fiction romanesque et mariage :

La fin heureuse est une norme à laquelle ces romans ne sauraient déroger, et elle fait leur unité : aucun rival n'a le pouvoir de modifier la logique des événements romanesques. Ce triomphe du couple initial [...] exprime une vision consolatrice directement liée à l'exaltation du mariage [...]<sup>3</sup>

Ce que nous pouvons déduire, c'est qu'il va de soi que l'idée générale que se fait le commun des lecteurs d'un roman, ou d'une histoire, est que l'intrigue devrait ordinairement s'achever par un mariage, un *happy end*<sup>4</sup>, une fin heureuse que tout le monde escompte.

Dans son roman, *Martin Eden*, Jack London résume en une formule saisissante la combinatoire narrative de ce type d'ouvrages : « Cette formule consistait en trois parties : 1) Un couple d'amoureux sont arrachés l'un à l'autre ; 2) Un événement quelconque les réunit ; 3) Mariage. Les deux premières parties pouvaient varier à l'infini, mais la troisième était immuable. »<sup>5</sup>

Au XIX<sup>e</sup> siècle, la jonction amour-hymen est assez rarement la norme ; selon les mots de Massimo Fusillo, « il faudra attendre le XIX<sup>e</sup> siècle pour qu'éros et mariage soient

<sup>1</sup>Gaston Leroux, *Le Parfum de la Dame en noir*, Paris, Pierre Laffitte, 1909.

<sup>2</sup>Gaston Leroux, *Le mystère de la chambre jaune*, Paris, Pierre Laffitte, 1907.

<sup>3</sup>Massimo Fusillo, *Naissance du roman*, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », traduit de l'italien par Marielle Abrioux, Paris, 1991, p. 244.

<sup>4</sup>En anglais dans le texte ; l'expression signifie fin heureuse.

<sup>5</sup>Jack London, *Martin Eden*, Paris, UGE, « 10/18 », 1973, p. 277, cité par Daniel Couégnas, in *Introduction à la paralittérature*, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1992, p. 57.

## ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE

partiellement réconciliés, et les *happy ends* d'Hollywood pour qu'ils soient pleinement confondus »<sup>6</sup>. Si cette observation se vérifie pour le roman d'éducation bien pensant — les romans de mariage à destination des jeunes filles de la bourgeoisie —, on doit l'examiner avec réserve pour les grands romans de l'époque réaliste dans lesquels le thème de l'adultère devient un *topos*.

Le roman réaliste, pessimiste du XIX<sup>e</sup> distingue ces deux thèmes et l'amour se vit en dehors du mariage ; c'est le cas dans *Madame Bovary* de Gustave Flaubert publié en 1857.

En effet, bien qu'il y ait mariage, celui-ci a lieu en début de récit et Emma Bovary connaîtra une fin tragique ; elle finit par se suicider et son mari Charles Bovary meurt de chagrin. Le sentimentalisme exacerbé et l'insatisfaction perpétuelle de cette femme, qui baigne dans le romantisme et désire établir, dans sa vie réelle, le monde merveilleux des romans d'amour, sont à l'origine de ses nombreux déboires.

Si l'on prolonge l'exemple de Madame Bovary, on note dans ce roman, une succession d'histoires d'amour, la plupart sans grand intérêt et dénuées de tout sentiment amoureux, il y a aussi un mari, des amants. Mais, il y a surtout cette fin tragique qui prive le lecteur de *happy end*. On pourrait tout aussi bien citer *Le rouge et le noir* de Stendhal mais également la plupart des grands titres de Balzac dans lesquels l'infidélité féminine devient le marchepied obligé de la réussite pour les ambitieux et la condition de la passion véritable pour les désenchantées du mariage bourgeois.

Avant d'aborder le genre de la romance qui est l'objet de notre étude, il est important de parler de ce que la critique appelle le roman d'amour et le roman sentimental. En effet c'est à ces genres plus généraux, que la critique rattache le genre de la romance.

Notre thèse s'inscrit dans le domaine de la littérature et plus précisément dans celui des « sciences des textes littéraires ». Nous avons pour axe de recherche la littérature francophone. En effet, bien qu'étant à la base un genre anglo-saxon, nous avons choisi d'étudier ce genre littéraire à travers les publications d'une auteure française. Cette thèse traite donc de la genèse de la romance française du XXI<sup>e</sup> siècle. Nous y discutons également les différents préjugés attachés à ce genre littéraire venu d'outre-manche.

Nous commencerons par nous appliquer à justifier notre objet d'étude ainsi que les

---

<sup>6</sup>Massimo Fusillo, *op. cit.*, p. 244.

## *ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE*

motivations qui fondent notre intérêt pour ce genre romanesque. À travers notre choix du thème du genre de la romance, et plus particulièrement de la romance historique, nous tendons à théoriser l'amour, les différentes visions du sentiment et de la relation amoureuse dans ce genre littéraire, afin de préciser ce qui distingue ses nombreux sous-genres, ainsi que ce qui les rassemble : bien entendu le discours de l'amour est au cœur de cette littérature. En choisissant d'étudier le genre de la romance, nous désirons également y identifier les éléments qui le distinguent des genres voisins, que sont le roman d'amour et le roman sentimental. De plus, des motivations plus personnelles, nous ont amené à fixer notre attention sur la romance. En effet, depuis notre plus jeune âge, nous avons découvert des classiques relevant du roman sentimental. Il nous a été donc tout naturel, à l'âge adulte, de découvrir, d'apprécier et de consommer cette nouvelle littérature féminine, à travers des auteures anglo-saxonnes comme Pamela Aidan, Elizabeth Aston, Stephenie Meyer, Lisa Kleypas ou Nora Roberts, pour ne citer qu'elles.

L'objectif premier de ce travail de recherche est de décoder la romance à travers l'étude et l'analyse de ses caractéristiques, ses thématiques, ses visées, ses styles, sa trame narrative (mode narratif), sa naissance, sa formation, son évolution, sa production, sa diffusion et sa réception. Notre second objectif est de tenter de réhabiliter le genre de la romance en identifiant les préjugés qui y sont liés, d'expliquer leurs origines, puis d'argumenter pour tenter de les invalider et de les révoquer un à un.

Paradoxalement, c'est la discrimination et le dénigrement subis par cette catégorie romanesque qui motivent notre recherche. Malgré sa faveur attestée à travers le monde par le volume des tirages et des ventes, malgré la ferveur des lecteurs et davantage encore celle des lectrices, la romance continue d'être boudée par la critique littéraire. Nous tenterons de comprendre les raisons de ce discrédit, d'ôter les doutes quant à l'appartenance de ce genre à la littérature, et de rendre intelligible le désintérêt de la recherche universitaire et littéraire ainsi que son aversion à traiter et à analyser ce genre d'écrits. Tels sont les points qui ont éveillé notre intérêt. Nous voulons mettre en exergue les différents stéréotypes attachés à ce type d'écrits, tout en essayant de démontrer leur insignifiance, leur inanité et peut-être, contribuer à la réhabilitation de la romance.

Notre recherche porte sur la genèse de la romance francophone du XXI<sup>e</sup> siècle, elle

## *ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE*

s'interroge sur ses caractéristiques, ce qui la distingue de la romance anglo-saxonne et ce qui l'y apparente ainsi que sur la catégorie littéraire à laquelle nous pouvons la rattacher.

La romance est à l'origine un genre spécifiquement anglo-saxon. Ce fait nous contraint à établir tout au long de notre travail des rapprochements entre la romance française et la romance anglo-saxonne, d'une part pour voir ce qui les singularise, mais aussi pour mettre en évidence les spécificités de la romance française. La question qui s'impose à nous se base sur l'analyse et l'étude du sens que nous pouvons donner aux inclinations, à l'éradication ou à la conservation des contraintes relatives au genre de la romance. Nous pouvons formuler cette interrogation comme suit : quelles sont les sources des thèmes, des formes narratives et des raisons d'écriture dans la romance française et pouvons-nous lui attribuer le statut de genre littéraire ?

À travers cette problématique, nous aborderons quelques questions générales et d'autres plus spécifiques :

- Comment se définit le genre de la romance ?
- Quelles sont les règles d'écriture des romances « leur trame commune » ?
- Quelles sont les caractéristiques de la romance historique ?
- Quels sont les différents sous-genres qui se rattachent à la notion générale de la romance ?
- Comment se réalise l'interaction de ces sous-genres ?
- Quels sont les archétypes et stéréotypes liés au genre de la romance ?

Afin de répondre à cette problématique ainsi qu'aux questions générales et spécifiques qui en découlent, nous émettons les hypothèses suivantes :

Nous supposons que la romance est un genre à part entière apparenté aux deux autres genres plus anciens : le roman d'amour et le roman sentimental. Le genre de la romance semble être un mélange cohérent entre roman d'amour et roman sentimental. Le genre de la romance, se définit essentiellement grâce au *happy-end* qui est un trait spécifique.

Le genre de la romance suit un cheminement bien particulier, tout commence par « la rencontre d'un couple. Le lecteur peut suivre ensuite les différentes embûches que rencontre ce couple, héros de l'histoire, avant que le récit ne s'achève par un dénouement heureux.

Une romance historique est un sous-genre actuel, mais qui restitue des faits anciens.

## *ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>e</sup> SIÈCLE*

Alors que nous sommes au XXI<sup>e</sup> siècle, la romance historique narrera par exemple des récits d'amour censés se dérouler au Moyen-Âge ou au XVIII<sup>e</sup> siècle.

La romance historique réunit donc toutes les caractéristiques du genre de la romance, auxquelles on ajoute une représentation réaliste du contexte historique. L'auteur d'une romance historique doit ainsi à ses lecteurs le respect de la rigueur intellectuelle, quant aux informations figurant dans le récit, afin de ne pas l'induire en erreur et c'est pourquoi il s'attachera à représenter scrupuleusement le milieu et l'époque de son récit.

Nous pouvons citer comme exemple des principaux sous-genres de la romance, la romance historique, mais aussi fantastique, *fantasy*<sup>7</sup>, *new romance*<sup>8</sup>, érotique, *bit-lit*<sup>9</sup> ou encore la romance *young adult*<sup>10</sup>.

L'intrigue amoureuse étant la base du récit d'une romance, ce genre a la possibilité d'intégrer en son sein les caractéristiques de n'importe quel autre genre littéraire. En effet, tout autre récit, qu'il soit policier, fantastique, ou autre, gardera les particularités propres à son genre, avant d'être englobé et absorbé par le genre de la romance. Une sorte de fusion des genres se produit.

Nombreux sont les préjugés autour de la romance, généralement qualifiée de lecture dangereuse, idiote, abrutissante, populaire et majoritairement destinée aux femmes.

Notre choix de corpus, afin d'aboutir au mieux dans notre travail, s'est porté sur la trilogie de romance historique de l'auteure française Éléonore Fernaye rédigée entre 2013 et 2015.

Ce corpus puisé dans le sous-genre historique francophone du XXI<sup>e</sup> siècle permet de mieux apprécier le discours social amoureux de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et de le comparer aux discours actuel, ainsi qu'à celui des siècles précédents mais aussi à celui de la littérature anglo-saxonne du même genre.

Le choix d'Éléonore Fernaye s'est effectué suite à nos premières recherches sur les écrivaines françaises auteures de romances susceptibles de correspondre à notre recherche. Bien que la romance anglo-saxonne soit très productive depuis des décennies, le genre

---

<sup>7</sup>Cette romance relève du surnaturel et du fantastique.

<sup>8</sup>En Anglais dans le texte, signifie nouvelle romance. Ce sous-genre appartient à la romance érotique.

<sup>9</sup>En Anglais dans le texte, signifie littérature mordante. Ce sous-genre appartient à la romance fantastique et met en scène des vampires.

<sup>10</sup>En Anglais dans le texte, signifie jeune adulte, cette romance est destinée aux adolescents.

## *ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE*

demeure encore peu exploité par les auteurs français. De plus, les quelques auteures françaises présentes sur le marché s'emploient à choisir des pseudonymes à consonance anglaise afin de ne pas dénoter dans le quasi monopole anglo-saxon du monde de la romance. Le nom d'emprunt à consonance anglaise est un artifice commercial destiné à neutraliser le préjugé défavorable d'un lectorat, réticent par habitude, à l'endroit de la romance francophone. Toutes choses égales par ailleurs, c'est un phénomène comparable qui a marqué la production de romans policiers français au lendemain de la seconde guerre ou la variété française dans les années soixante. Il nous a été donc assez compliqué de trouver des auteures de romances françaises au départ. Recherches, relations, blogs et sites dédiés à la romance, nous ont aidé dans un premier temps à réunir, pas moins de dix auteures françaises et une cinquantaine de romans appartenant à différents sous-genres de la romance telle que la romance contemporaine, historique, fantastique et érotique.

Au départ, notre corpus devait comporter cinq auteures et pas moins d'une vingtaine de romances. Mais le temps jouant en notre défaveur, nous avons pris la décision de revoir nos objectifs à la baisse. Une fois l'ensemble des lectures achevées, notre choix s'est fixé naturellement sur Éléonore Fernaye, dont la saga de romance historique nous rappelait des auteurs telles que Kathleen Woodiwiss, Jane Austen ou encore Georgette Heyer. De plus, en raison de notre attachement à des auteures telles que Jane Austen et Charlotte Brontë nous avons une prédilection de base pour la romance historique. Enfin, la chance nous a été donnée d'interviewer l'auteure Éléonore Fernaye, par échange de courriels en 2016, alors que nous rédigeons un article pour Wikipédia la concernant. Puis en 2018, l'auteure a eu la gentillesse d'accepter de nous rencontrer à Paris, au cours d'un déjeuner surprise organisé par une amie commune.

Comme outils d'analyses, nous allons avoir recours à l'étude de la stylistique, de la narratologie et de l'architexte. Nous définirons au mieux les genres littéraires que sont le roman sentimental et le roman d'amour, afin de préciser où se positionne la romance par rapport à ces définitions. Nous ferons aussi appel à la sociocritique lors de notre enquête de cas sur les lecteurs et lectrices de romances. L'enquête de cas se fera à l'aide d'un questionnaire. Nous aurons également recours à la psychologie et à la psychanalyse dans notre étude de la thématique.

## ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE

Peu de travaux universitaires en langue française ont été menés sur la romance et encore moins sur la romance française du XXI<sup>e</sup> siècle ; cette lacune va certes rendre la recherche plus ardue (les travaux existent essentiellement en anglais), mais elle nous permettra de produire une recherche originale et novatrice dans les études littéraires françaises. En France, il a fallu attendre l'année 2013 pour que le 33<sup>e</sup> salon du livre de Paris mette en avant la romance en organisant une conférence, qui avait pour titre *Cinquante nuances de romances*, une des premières marques de reconnaissance du monde littéraire.

Nous nous efforcerons de définir et de suivre au mieux l'évolution des genres « roman d'amour » et « roman sentimental » afin de voir quand émerge le genre de la romance. Nous tenons à définir de manière rigoureuse et de la façon la plus exhaustive possible ce qu'est la romance et quelles sont ses caractéristiques. Nous essayerons ensuite de lister les différents sous-genres de la romance tels que : la romance historique, contemporaine, fantastique, érotique, policière, gothique, etc.

Dans un premier temps, nous recenserons les différentes définitions de la « romance » afin d'explicitier au mieux notre sujet d'étude. Le travail se fondera également sur l'évolution du genre à partir de la naissance de la romance et ses fondements historiques, en suivant son évolution durant les années soixante-dix jusqu'aux années deux mille. Nous détaillerons également les caractéristiques de la romance, nous listerons et définirons les différents sous-genres qui la composent afin de mieux apprécier leur non uniformité.

Dans un second temps, nous établirons un parallèle entre la romance anglo-saxonne très abondante et la romance francophone moins productive par le passé, mais beaucoup plus présente de nos jours. Notre étude se focalisera essentiellement sur le sous-genre le plus productif de la romance en général : la romance historique. Pour ce faire nous travaillerons sur une seule série de romances, celle de *La famille d'Arsac* d'Eléonore Fernaye. Nous avons fait le choix dans notre étude, de renoncer à la romance contemporaine, fantastique, ou érotique car le temps qui nous est imparti ne nous permet pas de réaliser un si vaste travail d'analyse.

Nous concevons l'analyse de ce genre littéraire qu'est la romance dans une perspective multidisciplinaire ; en effet, le discours intimiste de l'amour assimile de nombreuses thématiques et requiert des disciplines diverses pour son élucidation. Nous retrouvons par

## *ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE*

exemple des sciences telles que la sociologie ou la psychologie afin d'étudier la relation homme-femme, la conception du mariage et de la famille. L'analyse de l'évolution de la situation des femmes, de leur sexualité, de l'adultère et le rapport à l'homosexualité pourra faire appel à l'histoire littéraire et culturelle avant de passer par l'analyse sociologique. Les auteures, les lectrices et la classification de la romance peuvent faire l'objet d'une étude des genres.

Mettre à jour les composantes de cette littérature afin de mieux la comprendre et éventuellement contribuer à sa promotion constitue donc l'objectif de notre recherche. On ne saurait dissimuler la difficulté d'une telle entreprise tant les arguments des critiques semblent péremptoires et définitifs ; déjà, au début du XX<sup>e</sup> siècle, Antoine Albalat expliquait la « stagnation » du roman français de l'époque en pointant le genre facile et artificiel du roman d'amour :

Mais la vraie et la grande cause de la décadence du roman français, ce qui l'empêche de se renouveler, on ne le redira jamais assez, c'est son rabâchage autour du même et éternel sujet : l'amour.

Les écrivains anglais ont, sous ce rapport, une compréhension bien plus large des réalités qui peuvent entrer dans le roman.

La supériorité du roman anglais, c'est que l'adultère, la passion, l'amour, y sont choses secondaires, qui n'accaparent ni toutes les situations, ni toutes les préoccupations de l'auteur.<sup>11</sup>

Le choix de ce thème résulterait de la facilité qu'il offre à la création de personnages factices et de situations invraisemblables :

On s'explique très bien, au fond, que les trois quarts des écrivains écrivent des romans d'amour. Tout le monde n'est pas capable de créer des personnages vrais, mais chacun se croit compétent en amour, parce que l'amour est la passion la plus générale, la plus littéraire, bien qu'elle soit absente de pièces de théâtre comme *Athalie* ou *Mérope*.<sup>12</sup>

Ces griefs visent le genre, les romanciers, mais également et surtout les romancières :

Les femmes et les jeunes filles, quand elles se mêlent d'écrire, tombent dans le même travers. On n'imagine pas la quantité de romans ultra-passionnés que ces sentimentales bas-bleus viennent proposer aux grands journaux.<sup>13</sup>

Si l'on écarte le ton misogyne de ces remarques, propre à l'époque, elles méritent, sur le fond, un examen sérieux.

---

<sup>11</sup> Antoine Albalat, *Comment on devient écrivain*, Librairie Plon, Paris, 1925, p. 60.

<sup>12</sup> *Ibid*, p. 58.

<sup>13</sup> *Ibid*, p. 59.

## *ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE*

C'est pourquoi nous tenterons de mettre en exergue les préjugés attachés aux genres du roman d'amour et du roman sentimental pour développer par la suite des analyses plus approfondies du style et de l'originalité d'un auteur particulier plutôt que des considérations générales sur le genre dans sa globalité. En effet, l'examen général du genre occulte l'appréciation et la mise en valeur d'auteurs qui mériteraient vraisemblablement de l'être.

En choisissant de travailler essentiellement sur une auteure dont la saga relève d'un horizon francophone spécifique bien qu'appartenant à la romance, nous souhaitons faire une première tentative dans ce sens. Vu la quantité phénoménale des auteures et du volume de cette production littéraire, dans ces différents sous-genres, il s'avère impossible de faire une étude exhaustive même si nous décidions de ne cibler qu'une seule année. Notre étude se veut large dans l'étude du genre romance, pour ensuite ne cibler qu'un sous-genre représenté par une auteure choisie, non par hasard, mais parce que en plus des raisons citées plus haut, les écrits d'Éléonore Fernaye ont fait couler beaucoup d'encre et reçus de bonnes critiques. Il est à noter que certaines auteures de romances françaises ont reçues des prix, et que d'autres ont même vu leurs écrits traduites ou adaptés au petit ou au grand écran ; fait assez rarissime pour la romance française féminine.

Nous allons essayer d'éclairer, à travers ce travail, les non-initiés à ce type de littérature qui est malheureusement majoritairement voire exclusivement féminine, que ce soit du côté des auteurs ou des lecteurs.

## **PREMIÈRE PARTIE**

### **CONTEXTE D'ÉMERGENCE DE LA ROMANCE**

La première partie de ce travail est structurée en trois chapitres. En premier lieu, nous examinerons les genres apparentés de la romance, à savoir le roman sentimental et le roman d'amour. En second lieu, nous étudierons le genre de la romance et ses caractéristiques. Enfin, nous établirons un parallèle entre la romance et le roman d'analyse sentimentale. Notre objectif dans cette première partie est de définir le genre de la romance en le rattachant à des genres littéraires plus anciens, tout en suivant son évolution.

## **CHAPITRE I**

### **ROMAN D'AMOUR ET ROMAN SENTIMENTAL**

Dans le premier chapitre, nous allons aborder trois points. Nous commencerons par esquisser un aperçu historique sur le roman d'amour et le roman sentimental depuis l'époque grecque. Ensuite, nous proposerons un aperçu sur le roman d'amour et le roman sentimental durant la période moderne entre le XIX<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècle. Et pour finir, nous étudierons la mutation du genre au XXI<sup>e</sup> siècle. Le but de ce chapitre est de nous aider à visualiser l'évolution des genres « roman d'amour » et « roman sentimental » et de suivre la naissance du genre de la romance.

#### **I. APERÇU HISTORIQUE SUR LES GENRES**

Selon Genette « Tout genre peut toujours contenir plusieurs genres ; toutes les espèces, genres ou sous-genres sont des classes empiriques, établies par observation du donné historique, ou à la limite par extrapolation à partir de ce donné, c'est-à-dire par un mouvement déductif superposé à un premier mouvement inductif et analytique »<sup>14</sup>. Ainsi, Genette souligne que les genres se construisent de manière empirique. On observe alors que le genre romanesque en plus de partager des points communs au niveau de la forme et du texte, on y décèle une thématique identique, celle du sentiment.

Massimo Fusillo décrit ainsi le roman grec antique, prototype du roman sentimental moderne : « Un jeune couple d'amoureux doit affronter une longue série d'obstacles et d'aventures avant qu'un heureux dénouement ne finisse par les réunir »<sup>15</sup>.

<sup>14</sup>Gérard Genette, « Introduction à l'architexte », in *Théorie des genres*, 1986, p 143.

<sup>15</sup>Massimo Fusillo, *op. cit.*, p. 10.

## ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE

Cette structure traverse les siècles sans modification notable puisque Maurice Lever dans son ouvrage *Le roman français au XVII<sup>e</sup> siècle*, note ces invariants dans les romans publiés à la charnière du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècle :

Dans l'ensemble, ces romans racontent presque tous la même chose, les auteurs n'éprouvant aucun scrupule à broder sur le même canevas. Si bien que l'on retrouve inmanquablement les mêmes péripéties d'un livre à l'autre. C'est toujours l'histoire de deux amants parfaits d'âme et de corps, unis l'un à l'autre par une fidélité inébranlable, qui auront à franchir une série d'obstacles plus ou moins redoutables, avant de trouver le bonheur. [...] Mais quel que soit le dénouement, l'amour sort toujours triomphant des menaces sans nombre qui ont pesé sur lui. Aucun des dangers traversés n'aura réussi à ébranler la constance et la vertu des deux amants.<sup>16</sup>

Gustave Reynier en fait de même dans *Le roman sentimental avant l'Astrée* : « D'une façon générale, le roman sentimental de cette époque est d'une simplicité de composition tout à fait remarquable : un amour, un obstacle, et, quand l'issue est heureuse, un mariage »<sup>17</sup>.

Cependant, le roman sentimental, tout comme le roman libertin, multiplie les couples et nous dresse le portrait de différents protagonistes, de ce fait ces deux types n'entrent pas dans la définition donnée par les théoriciens Fusillo, Lever, et Reynier. En revanche, la romance et le roman d'amour, quant à eux, répondent parfaitement à la constante observée par les historiens du roman d'amour. En effet, le roman d'amour et la romance se focalisent sur un seul couple et non sur une multitude de couples.

Toutefois, dans leur définition du roman d'amour, les deux théoriciens, Fusillo et Reynier, insistent sur la possibilité du double dénouement, la possibilité de la présence de deux fins différentes : la fin heureuse soldée par un mariage et la fin malheureuse généralement scellée par la mort tragique de l'un ou des deux protagonistes. Cet invariant, spécifique au roman sentimental, discrimine la romance de ce genre littéraire, car l'un des éléments fondamentaux de la romance est bel et bien sa fin heureuse. Une fin tragique bannit catégoriquement, et de façon définitive la romance de ce genre littéraire.

Le troisième invariant que nous pouvons distinguer dans le roman sentimental et le roman d'amour est la similarité de la trame narrative. En effet, après la formation du couple, la disjonction est le second élément constitutif dans ces genres. Cette disjonction, ou séparation

---

<sup>16</sup>Maurice Lever, *Le roman français au XVII<sup>e</sup> siècle*, Presses Universitaires de France, coll. « Littératures modernes », n° 27, Paris, 1981, pp. 43-44.

<sup>17</sup>Gustave Reynier, *Le Roman sentimental avant l'Astrée*, Librairie Armand Colin, Paris, 1988, 1<sup>e</sup> édition 1908, p. 302.

du couple, intervient parfois juste après la rencontre des héros. Le troisième invariable de la disjonction intervient plusieurs fois tout au long de la narration et permet de la faire avancer. Maurice Lever motive ces péripéties « qui font allégrement litière de tout souci de vraisemblance » par le désir des lecteurs de « l'évasion dans le rare, dans l'exceptionnel »<sup>18</sup> :

D'un bout à l'autre du roman, un sort implacable s'acharne sur eux [les amants], les condamnant sans cesse à de nouvelles séparations. À peine se sont-ils retrouvés, qu'un accident imprévu les arrache à nouveau l'un à l'autre. Les voilà derechef lancés dans de folles équipées à travers les routes et les océans [...]<sup>19</sup>

Après la disjonction finale, s'ensuit une conjonction, c'est-à-dire les retrouvailles et la réconciliation du couple. Cette partie représente le dénouement heureux et intervient à la fin du récit, dans les dernières pages. Si le dénouement est malheureux, comme c'est le cas dans le roman sentimental, alors la conjonction finale interviendra en amont et sera suivie d'une disjonction à la fin de l'histoire.

Dans un roman sentimental ou un roman d'amour, l'objet principal de la quête est tout simplement l'amour, ou plus exactement la recherche de l'amour. Néanmoins, cette quête de l'amour est indirecte et n'est pas du fait des deux protagonistes. En effet, héros et héroïnes ne sont pas toujours à la recherche de l'amour, celui-ci leur tombe dessus sans qu'il ne s'y attendent. Chez eux, l'amour se construit pas à pas, à travers l'évolution de la relation, souvent conflictuelle.

Destinataire et destinataire de cette quête sont le héros et l'héroïne, car ils bénéficieront tous deux de l'aboutissement de la relation. En effet, celle-ci leur permettra d'être plus forts, plus sereins ou complémentaires. Dans cette quête de l'amour, les éléments extérieurs, personnages et événements se distribuent en adjouvants et opposants.

Henri Coulet dit au sujet de l'objet de la quête, dans le roman sentimental ou dans le roman d'amour, qu'il est magnifié, sacralisé et glorifié, il en devient une vertu, un symbole et une description du bonheur<sup>20</sup>. Les différentes disjonctions formant ce type de roman ne servent qu'à tester la qualité de l'amour et à le solidifier. C'est une observation comparable que nous retrouvons chez Maurice Lever qui recense les caractéristiques de la catégorie qu'il désigne de la formule : « roman des parfaits amants », à la limite du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> ; selon

---

<sup>18</sup>Maurice Lever, *op. cit.*, p. 44.

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

<sup>20</sup>Henri Coulet, *Le roman jusqu'à la révolution*, Armand Colin, coll. « U », tome I, Paris, 1967, p. 211.

l'historien, « leur caractère dominant consiste [...] à glorifier l'amour chaste et fidèle, comme l'une des plus hautes vertus de l'âme. »<sup>21</sup>

Sous l'influence platonicienne de la Renaissance, cet amour s'affine, « méprise l'appétit des sens, prône la chasteté, détourne les hommes de l'amour-badinage pour les hisser à un idéal de vie sentimentale dominé par la vénération de l'être aimé. »<sup>22</sup> Outre cette apologie de la virginité, ce type de roman exalte la constance, la fidélité réciproque inconditionnelle qui « a d'autant plus de titres à notre admiration que les événements lui sont généralement hostiles, et que l'auteur accumule les pièges destinés à faire trébucher la vertu de l'héroïne. »<sup>23</sup>

La narration dans le roman sentimental ou dans le roman d'amour est assurée par une narratrice, ou par une voix anonyme adoptant la vision limitée et subjective de l'héroïne ; c'est en tout cas ce qui est généralement affirmé<sup>24</sup>. Ce cas de figure se retrouve ordinairement dans les romans de notre époque. Prenons comme exemples *Orgueil et Préjugés*, *Jane Eyre*, *Anna Karénine*, ou plus récemment, les récits du français Marc Levy ou *Avant-toi* de l'anglaise Jojo Moyes publié en 2012. En effet, dans *Avant-toi*, le récit est dévoilé à travers le point de vue de la protagoniste. Ce roman raconte l'histoire d'une jeune femme qui rencontre le grand amour, de façon totalement improbable, en devenant aide à domicile d'un tétraplégique qui n'a qu'un seul but, se faire euthanasier. Le dénouement tragique de ce récit exclut catégoriquement ce roman du genre de la romance ou du roman d'amour pour l'inclure dans la section du roman sentimental.

Il est vrai que dans la romance, la narration est généralement assurée par l'héroïne-narratrice et la focalisation se fait sur elle et/ou à partir d'elle, mais ce choix n'est nullement un attribut nécessaire du genre. *Darcy gentleman* paru en 2003 de l'anglaise Pamela Aidan est une romance, sous forme de saga composée de trois tomes. Dans cette saga, Pamela Aidan fait le choix de reprendre l'intégralité de l'histoire d'*Orgueil et préjugés* selon le regard de Fitzwilliam Darcy et non d'Elisbeth Bennet comme l'avait fait son auteure, l'anglaise Jane Austen. Cette nouvelle perspective, mise en place par Pamela Aidan, apporte de nouvelles informations quant au déroulement des événements dans *Orgueil et préjugés*.

---

<sup>21</sup>Maurice Lever, *op. cit.*, p. 45.

<sup>22</sup>*Ibid.*, p. 46.

<sup>23</sup>*Ibid.*, p. 47.

<sup>24</sup>Pascale Noizet, *L'Idée moderne d'amour*, Kimé, Paris, 1996, pp 145-150.

## ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE

Nous retrouvons le même schéma dans *Cinquante nuances de Grey* de l'anglaise Erika Léonard James publié en 2011. Après l'écriture des trois tomes de *Cinquante nuances de Grey*, totalement focalisés sur Anastasia Steel, les lectrices ont eu droit à un quatrième tome, toujours écrit par E.L. James. Celui-ci reprend l'ensemble de l'histoire focalisée cette fois sur le héros et racontée par le névrosé Christian Grey. Il semble que l'ajout de cette perspective de focalisation soit une tentative de l'auteure de réhabiliter son héros. Assurément, bien que certaines lectrices qualifient le personnage de Christian Grey d'homme parfait, d'autres le jugent déséquilibré et machiste. Toujours est-il que la parution du quatrième tome n'a pas obtenu l'effet escompté ; à travers ce dernier tome, l'image du personnage de Christian Grey semble encore plus psychotique, misogyne, faisant l'objet d'addictions sexuelles diverses et variées, aucunement à l'image de l'homme parfait.

Il est clair, que la lecture du quatrième tome de la saga *Cinquante nuances de Grey* nous met face à un personnage mentalement déséquilibré et pervers. En ajoutant ce tome focalisé sur le héros, l'auteure ne réussit pas le pari de le rendre plus attachant, ni de nous aider à mieux le comprendre, bien au contraire. Gageure, que Pamela Aidan est néanmoins parvenue à soutenir à travers sa saga *Darcy gentleman*. En effet, cette série de romances permet de mieux comprendre la psychologie du personnage de Darcy, ses réticences, ses réactions et les quelques mystères qui continuaient d'entourer sa personnalité dans le roman de Jane Austen, *Orgueil et préjugés*.

D'autres romances nous donnent alternativement deux points de vue et mettent donc en avant deux narrateurs, ce sont des récits enchâssés qu'on nomme polyphoniques. Ces récits permettent aux lecteurs d'avoir successivement les points de vue des deux protagonistes. La focalisation est alternée entre les deux héros, et ce en fonction des péripéties qui composent le récit.

C'est justement ce type de focalisation alternée entre le héros et l'héroïne que nous retrouvons dans les trois tomes de la romance historique *La famille d'Arsac*, objet de notre étude dans la seconde partie de ce travail : *Scandaleuse Élisabeth*, *Audacieuse Sarah* et *Aventureuse Constance*. Alors que certains romans d'amour et sentimentaux se distinguent par une narratrice-héroïne qui ne se focalise que sur elle-même et son entourage, la romance admet la double focalisation sur les deux protagonistes en recourant parfois à un narrateur

anonyme. Le genre de la romance permet aussi d'inclure une focalisation totalement orientée sur le héros, comme c'est le cas dans les fanfics<sup>25</sup> *Cinquante nuances de Grey* ou encore dans *Darcy Gentleman*. Dans les deux derniers exemples cités, le narrateur-personnage est le héros du récit, et la focalisation est totalement orientée sur lui et sur son entourage.

Nous retrouvons ce type de narration polyphonique également chez Rousseau qui, dans *Julie ou la nouvelle Héloïse*, recourt à cette alternance de focalisation. Ainsi, bien que présent mais facultatif dans la romance, ce procédé de la double focalisation est représentatif d'un autre genre, celui du roman sentimental.

Le point de vue monodique du « Je » est présent simultanément dans la romance, le roman d'amour et le roman sentimental. La narration à la première personne du singulier permet une identification au personnage, créant ainsi une imprégnation et une implication du lecteur dans l'univers romanesque. L'usage du « Je » dans la narration, favorise une lecture par projection et une vie imaginaire par procuration. De ce fait, va se mettre en place une sorte de pacte implicite et un accord tacite entre l'écrivain et le lecteur, qui accepte, dans une certaine mesure, de jouer le rôle de personnage.

Souvent utilisé dans le genre de la littérature fantastique, comme nous l'explique Todorov dans son *Introduction à la littérature fantastique* (1970), le procédé de la narration à la première personne est censé placer le lecteur dans une attitude psychologique de réceptivité, propre à admettre le bouleversement des représentations rationnelles et le contact avec une réalité supranaturelle. À défaut de cet accord implicite entre auteur et lecteur, les événements et les phénomènes ne peuvent être acceptés et, par conséquent, la lecture ne peut être réalisée. Par ce procédé, le lecteur consent à entrer dans la fiction romanesque, et à accepter ce qui, dans un registre réaliste, lui aurait semblé irrecevable et invraisemblable.

Nous l'avons dit, la romance compte plusieurs exemples dans lesquels le narrateur n'est pas obligatoirement l'héroïne dans l'histoire. Le narrateur sera alors, le narrateur-héros ou plus généralement un narrateur anonyme. Évidemment cette focalisation et ce statut de narrateur n'est nullement une composante structurelle absolue pour distinguer la romance du roman d'amour ou du roman sentimental.

---

<sup>25</sup> Abréviation de « fan fiction » qui désigne des histoires reprises par des fans pour être remaniées, mélangées à d'autres genres, voire même complétées. C'est le cas par exemple de *Cinquante nuances de Grey* qui est une fanfic de la saga américaine *Twilight*, ou encore *Darcy Gentleman* qui est une reprise d'*Orgueil et préjugés*.

## *ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE*

certains exemples de romans appartenant au genre sentimental démentiraient bien rapidement une affirmation selon laquelle ce genre n'admet qu'une focalisation sur la protagoniste. Nous pourrions citer, sans que cette liste du roman personnel d'inspiration romantique soit exhaustive, *Oberman* (1804) d'Étienne Pivert de Senancour, *Adolphe* (1816) de Benjamin Constant, *Le Lys dans la vallée* (1836) de Balzac, dont le narrateur est le personnage principal Félix de Vandenesse, ou encore *Dominique* (1863) d'Eugène Fromentin. La narration a lieu sous la forme du « je », mais également et de manière plus marquée à partir du XIX<sup>e</sup> siècle au gré de l'évolution de la forme romanesque, par le biais de la troisième personne du singulier.

La majeure partie des romances démontrent nettement une prédominance de la focalisation sur l'héroïne, par le recours à une narratrice-héroïne « Je » ou à une voix anonyme « Elle ». Les auteurs, le genre, et le public visé étant principalement des femmes, ceci pourrait expliquer la prédominance de la focalisation orientée sur la partenaire. Bien que le récit raconte l'histoire d'un couple, la répartition des rôles et de la prise de parole ne semble pas très équitable.

### **I. 1. Roman sentimental et roman d'amour : distinctions non distinctives ?**

Il convient de noter qu'il y a, à la base, une distinction nette entre le genre du roman sentimental et celui du roman d'amour. En effet, Ellen Constans, dont les recherches portent sur la littérature française populaire de la fin du XIX<sup>e</sup> au début du XX<sup>e</sup> siècle, établit une différence entre roman d'amour et roman sentimental. Le roman d'amour inclurait un certain nombre de traits définitoires, parmi lesquels on peut citer : le code de la fin heureuse, l'appartenance à littérature de masse, populaire et commerciale, contemporaine de l'industrialisation du XX<sup>e</sup> siècle, l'édition en volume restreint (entre 32 et 64 pages), le format de poche, non broché et soumis à une publication périodique régulière, hebdomadaire ou bimensuelle.

Le roman sentimental, quant à lui, se distingue du roman d'amour par un dénouement malheureux, et relève d'une littérature générale possédant plus légitimité auprès d'un lectorat plus exigeant. Le roman sentimental est doté de cette reconnaissance en premier lieu du fait de son ancienneté, mais aussi en raison de la notoriété de ses auteurs. Ces romans sentimentaux ne sont pas standardisés par un volume restreint convenu ; ils font l'objet d'une

présentation matérielle plus soignée (volumes brochés) et leur publication est aléatoire, selon l'inspiration littéraire et non soumise à la commande paralittéraire. Dans son article, « Roman sentimental, roman d'amour. Amour...toujours » paru dans la revue *Belphégor*<sup>26</sup>, Ellen Constans parle des genres du roman d'amour et du roman sentimental en ces termes :

Roman sentimental et roman d'amour sont-ils pour autant des synonymes absolus ? Il me semble que l'on utilise plus volontiers le premier lorsqu'il s'agit d'œuvres relevant de la littérature légitime et le second pour celles de la littérature de masse, avec une nuance de dédain. Cette distinction s'accompagne peut-être d'un corollaire sous-jacent : les deux se différencieraient par le dénouement : le parcours du roman d'amour aboutit toujours à un dénouement heureux, alors que celui du récit sentimental se termine par un drame : séparation ou mort d'un des deux amants. À se demander si le malheur de la catastrophe donne noblesse et légitimité, alors que le bonheur ou la promesse du bonheur disqualifie un genre, son histoire me paraît conforter cette hypothèse.<sup>27</sup>

Alors que Gustave Reynier et Massimo Fusillo définissent le roman sentimental comme un genre susceptible d'accepter un dénouement heureux ou malheureux, Ellen Constans estime que pour être qualifié de sentimental, un roman doit forcément s'achever de façon dramatique. Les fins heureuses quant à elles, sont réservées au roman d'amour.

Aussi, d'après Ellen Constans, le niveau socio-culturel du lectorat et le dénouement de l'histoire constitueraient les traits discriminants du roman d'amour et du roman sentimental. Le premier s'adresserait à un large public assez accommodant, souvent féminin, moins exigeant sur le style, l'intrigue, les thèmes, et enclin à une lecture compulsive et identificatoire.

Quant au second, il conviendrait à un lectorat mixte, doté du capital culturel d'études plus solides, et probablement connaisseur des belles lettres, retrouvant dans ses lectures le style de l'enseignement littéraire reçu et d'autres caractéristiques censées définir « un bon roman » et une œuvre « littéraire ».

L'analyse d'Ellen Constans fait ressortir une particularité narrative importante : la fin tragique correspondrait davantage au profil d'un public avisé, alors que la fin heureuse des romans d'amour déshonore et discrédite une œuvre et son auteur. On peut s'interroger sur la

---

<sup>26</sup>Revue internationale plurilingue adossée au réseau de chercheurs LPCM, consacrée à la littérature populaire et à la culture médiatique.

<sup>27</sup>Ellen Constans, « Roman sentimental, roman d'amour. Amour... toujours », in *Belphégor : Littérature populaire et culture médiatique*, [en ligne], Vol. 8, N° 2, septembre 2009, p. 2. [Consulté le 05 août 2017] [https://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/47773/08\\_02\\_consta\\_sentim\\_fr\\_cont.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/47773/08_02_consta_sentim_fr_cont.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

## ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE

valeur de ce dernier critère ; est-on fondé à juger de la valeur d'une œuvre selon son dénouement ? La valeur du dénouement s'évalue selon la cohérence narrative globale, mais ne suffit pas à apprécier une œuvre si l'on omet la complexité de l'intrigue et la dimension esthétique verbale.

Si nous suivons le parcours historique des deux genres : roman d'amour et roman sentimental, il est clair que la critique et les milieux littéraires ne prennent en considération que le dernier élément comme trait discriminant. *Tristan et Yseult*, *Roméo et Juliette*, *Anna Karénine*, *Love Story*, *Le rouge et le noir*, *Noces de sang*, etc. sont toutes des œuvres majeures, des classiques de la littérature, étudiées dans les universités, encensées par la critique, désignées comme des chefs-d'œuvre « éternels » de la littérature. Ces œuvres, auraient-elles reçu le même accueil si leur dénouement avait été autre ?

Si la vierge Yseult aux mains blanches n'avait pas menti à propos de la couleur de la voile du navire, fait qui a amené Tristan à s'empaler de son épée, et Yseult à se fracturer la tête après avoir retrouvé son amant décédé... Si Roméo ne s'était pas suicidé après avoir cru Juliette morte... Si Anna Karénine ne s'était pas jeté sous les roues du train... Si Jenny avait survécu à son cancer et qu'Oliver avait pu la sauver. Si Mme de Rénal avait pu faire acquitter son amant Julien après qu'il a tenté de la tuer... Si Leonardo et El Novio ne s'étaient pas entre-tués par amour pour El Novia..., ces chefs-d'œuvre auraient eu droit à une fin heureuse car seul le dénouement final aurait été modifié.

Ces créations majeures seraient-elles devenues pour autant des productions insignifiantes, des histoires d'amour dénigrées et insipides au lieu d'être des romans admirés de tous ? Si nous mettons de côté les préjugés liés au dénouement de ces histoires en fixant notre attention sur la subtilité, la complexité, l'ingéniosité des intrigues, le style des auteurs, nous ne pourrions que mieux apprécier l'œuvre pour l'œuvre et l'auteur pour l'auteur.

Un écrivain n'est pas libre de décider arbitrairement de la fin de son récit tant celui-ci résulte de paramètres qui organisent la cohérence narrative ; la nature heureuse ou malheureuse du dénouement est prescrite par la logique de l'action. On ne saurait impunément modifier la fin d'un récit sans introduire une part d'artifice dans l'enchaînement et l'intrication nécessaires des données antérieures (psychologie des personnages, intérêts en jeux, énigmes non résolues) qui amènent nécessairement telle ou telle conclusion. Imaginer

une fin heureuse aux romans de Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, *Les Possédés*, ou à ceux de Thomas Hardy comme *Jude l'obscur*, est un jeu stérile. Modifier le dénouement revient à modifier le roman qui devient autre et c'est là le premier pas dans le domaine infini de l'intertextualité.

La possibilité d'opter pour n'importe quel dénouement (positif ou négatif) sans dommage pour l'économie générale du récit serait précisément le signe de son appartenance à ce qu'il est convenu d'appeler la « paralittérature », laquelle ne s'embarrasse ni de vraisemblance, ni de logique narrative ou discursive. Dans cet esprit, peut-être pourrait-on illustrer ce point de vue sur l'effet de totalité en appliquant au grand roman ce précepte que Poe avait émis pour la nouvelle : « Dans la composition tout entière il ne doit pas se glisser un seul mot qui ne soit une intention, qui ne tende, directement ou indirectement, à parfaire le dessein prémédité. »<sup>28</sup>. En d'autres termes, dans l'absolu, rien ne pourrait être modifié, ni un mot, et encore moins une fin.

Prenons comme exemple le roman *Sarn* (1924) de l'anglaise Marry Webb. C'est une œuvre du début du XX<sup>e</sup> siècle restée longtemps assez peu connue. Cette histoire tragique, mais dotée d'une fin heureuse, ne deviendra célèbre qu'après avoir été préfacée par Stanley Baldwin (1867-1947), premier ministre britannique, un an après la mort de l'auteure. Dans ce roman, Gédéon Sarn, frère de Prue Sarn, se montre égoïste en usant sa sœur au labeur. L'auteure, Marry Webb, déformée par un goitre, met en scène une héroïne, Prue Sarn, affligée, elle, par un bec-de-lièvre. Gédéon imagine Prue éternellement à son service car condamnée au célibat. Néanmoins, cette autofiction ne s'achève pas par une tragédie, et tout finit bien pour Prudence Sarn qui trouve et accepte l'amour. Est-ce cette fin heureuse qui aurait privé l'auteur de la reconnaissance de son talent lors de la publication de son roman ?

Ellen Constans conclut que le roman d'amour et le roman sentimental sont un seul et même genre. En effet, selon elle, une classe de lecteurs et un dénouement, heureux ou malheureux, ne sont pas des faits pertinents ni appropriés dans la distinction des genres. De surcroît, la nature du dénouement ne doit pas entrer en ligne de compte dans les jugements esthétiques sur le roman d'amour et le roman sentimental.

Ainsi s'est établie une discrimination normative fondée sur des critères où se mêlent l'esthétique et des idéologies classistes [...] « le roman sentimental » appartient à la

---

<sup>28</sup>Charles Baudelaire, « Notes nouvelles sur Edgar Poe », A Quantin, Paris, 1884, III.

## *ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE*

littérature institutionnelle [...] « le roman d'amour » court les rues de la gare au kiosque et remplit les rayons « livres » des hypermarchés [...] Cette discrimination ne doit pas nous cacher que les deux catégories (roman sentimental et roman d'amour) constituent un seul et même genre dont on peut faire l'histoire<sup>29</sup>.

Nous faisons le choix de ne pas suivre Ellen Constans dans une partie de sa conclusion. Certes, la classification sociale du public n'est pas ce qui va distinguer un genre d'un autre genre littéraire. Cependant, soutenir que la fin d'un récit n'est pas un trait distinctif pertinent dans la détermination d'un genre serait comme dire que le roman du crime ne se distingue pas du roman policier. Bien que genres apparentés, le roman du crime découle du roman policier, ils sont néanmoins reconnus comme deux catégories distinctes. Ou du moins, on admet que le roman du crime est une variété particulière, un sous-genre spécifique, dans la classe du roman policier. Alors que le roman policier « comporte presque nécessairement la notion, essentielle pour la construction narrative, de fausse piste »<sup>30</sup>, et d'investigation rationnelle, le roman du crime focalise sur la « scène singulière et paroxystique » ou « la mise en scène dramatique du crime », « dans lequel le narrateur s'implique complètement »<sup>31</sup>.

Ceci nous amène à la conclusion qu'une classe de lecteurs ne détermine certes pas un genre littéraire. Cependant, la fin heureuse ou tragique d'un récit détermine bel et bien un genre littéraire. Nous faisons donc le choix de distinguer le roman d'amour du roman sentimental en tant que deux genres différents pouvant être apparentés à un même genre littéraire plus général.

Bien que le roman d'amour s'achève par un *happy-end* et le roman sentimental par une tragédie, Ellen Constans, conçoit un seul et même genre pour ces deux types de récits. Néanmoins, la nature du dénouement n'est pas leur seul trait discriminant. La trame narrative et les codes des deux sous-genres semblent comparables, nonobstant l'apparition de quelques distinctions, que nous nous efforcerons de détailler dans le deuxième chapitre de cette première partie.

Nous nous retrouvons donc derechef en désaccord avec les conclusions d'Ellen

---

<sup>29</sup>Ellen Constans, *Parlez-moi d'amour : Le roman sentimental, des romans grecs aux collections de l'an 2000*, Pulim, 1999, p. 34.

<sup>30</sup>Jean-Louis Backès, Emmanuel Bouju, Isabelle Poulin, Gabriel Saad, & Sylvie Thorel-Cailleteau, *Romans du crime*, sous la dir. de Jean-Louis Backès, Didier-Erudition, CNED, Paris, 1998, p. 28.

<sup>31</sup>*Idid.*, p. 30.

## ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE

Constans dans son étude, *Parlez-moi d'amour : des romans grecs aux collections de l'an 2000*, selon lesquelles une œuvre telle que *Julie ou La nouvelle Héloïse* ou un volume de la collection Harlequin<sup>32</sup> et son dénouement heureux, respectent exactement les mêmes codes et s'inscrivent dans le même modèle narratif<sup>33</sup>. Il n'y aurait pas lieu, selon Ellen Constans, de recourir à deux dénominations pour ces deux romans en qualifiant le premier de roman sentimental et le second de roman d'amour. Pour Ellen Constans, le roman d'amour n'existe pas, les deux romans relèvent d'un seul genre, le roman sentimental.

Cependant, s'il y a lieu de distinguer entre le genre roman sentimental et le genre roman d'amour, comme le font certains critiques, en se basant sur le type de lectorat et le dénouement de l'histoire, il va de soi que la romance et son lectorat féminin, ses auteures et son *happy-end* est un genre proche du roman d'amour, et distinct du roman sentimental.

Ainsi que nous l'avons déclaré précédemment, nous faisons le choix de maintenir cette distinction basée sur le dénouement, bien qu'elle soit jugée inappropriée par Ellen Constans<sup>34</sup>, et décidons d'utiliser les deux termes roman d'amour et roman sentimental pour désigner deux genres différents bien qu'apparentés. Partant de ce postulat, nous optons pour le choix de nommer un troisième genre, romance comme étant, lui aussi, apparenté au roman d'amour et au roman sentimental. Le genre de la romance viendrait alors se glisser entre les deux premiers car nous le supposons être un mélange des deux genres roman d'amour et roman sentimental. C'est d'ailleurs ce que nous allons tenter de prouver dans le troisième chapitre de cette partie. Le schéma ci-après présente globalement les traits définitoires de ces genres apparentés.

GENRE	Roman sentimental	Romance	Roman d'amour
DÉNOUEMENT	Fin dramatique	Fin heureuse	Fin heureuse
LECTORAT	masculin/féminin	Lectorat féminin	Lectorat féminin
ÉPOQUE	Antiquité grecque Début du XVI <sup>e</sup> prose	Fin XX <sup>e</sup>	Début XVII <sup>e</sup>

Si nous voulons parvenir à clarifier les rapports des trois genres (amour, sentimental,

<sup>32</sup>Les romans à l'eau de rose du style Barbara Cartland grande productrice édités chez Harlequin.

<sup>33</sup>Ellen Constans, *Parlez-moi d'amour : des romans grecs aux collections de l'an 2000*, op. cit., p. 33.

<sup>34</sup>*ibid.*

romance) il convient de spécifier ce qui, outre le dénouement, et le type de lectorat, différencie le roman sentimental du roman d'amour.

Il nous faudra ensuite définir la romance de façon à la distinguer des deux genres dont elle semble dériver et décider de sa place dans une possible hiérarchie des genres. Le deuxième chapitre de cette première partie de notre travail sera entièrement dédié à la définition générique de la romance

### **I. 2. Genèse et naissance du genre roman sentimental**

Apparu il y a deux mille ans<sup>35</sup>, le roman sentimental est avec le roman d'aventure le plus ancien des genres romanesques. Identifier la présence de codes structurels dans plusieurs écrits d'une période donnée permet de fixer sa naissance, c'est ce qui permet de déterminer la périodisation d'un genre. Le fait même de fixer des codes prouve que lecteurs et auteurs ont conscience de l'existence d'un genre, c'est le cas par exemple de l'épopée, des fables, des contes de fées... Cette conscience générique naît parfois avant que la critique attribue une dénomination au genre.

Ellen Constans, dans *Parlez-moi d'amour*, et avant elle Gustave Reynier, dans *Le roman sentimental avant l'Astrée*, ayant déjà soigneusement étudié l'histoire du roman sentimental, nous allons nous contenter de présenter dans cette partie un bref aperçu de cette étude sur la naissance du genre chez les Grecs puis dans la littérature française.

En France, nous pouvons distinguer deux périodes clefs dans la naissance et l'évolution de roman sentimental. Ces deux périodes sont chacune bien évidemment marquées par un auteur et un roman : *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé (1607-1627) et *Julie ou La Nouvelle Héloïse* de Jean Jacques Rousseau (1761).

### **I. 3. Aperçu historique**

L'épopée antique, le roman courtois du Moyen-Âge, le mythe de l'amour fatal que l'on retrouve dans *Tristan et Yseut*, *Apollon et Daphné*, l'union des contraires représentée dans *Éros et Thanatos*, l'amour à la mort décrit dans *Leucippé et Clitophon*, *Cupidon et Psyché*, l'amour heureux des contes de fées comme dans *La belle et la bête*, ou encore l'amour heureux mais incertain mis en scène dans *Les mille et une nuits*... ont tous un seul et même

---

<sup>35</sup>Dans les limites géographiques et linguistiques des cultures grecque et latine à l'origine de la civilisation occidentale.

point commun, ils racontent des histoires d'amour. Certaines ont un dénouement heureux, d'autres tragiques.

### **I. 3. 1. Chez les grecs, plus de 2000 ans d'existence**

Le roman d'amour français tire ses origines du roman latin lequel procède du roman grec<sup>36</sup>. En dépit de cette genèse ancienne, qui devrait en bonne logique lui conférer plus d'honorabilité littéraire, nombre de théoriciens contemporains tels que Boileau<sup>37</sup> lui refusent la dignité à laquelle il aurait pu prétendre.

Les compositions réalisées entre le début de notre ère et le XII<sup>e</sup> siècle relèvent du roman d'amour et du roman d'aventure ; on y retrouve des codes et des éléments qui servent de base au roman d'amour moderne. Par exemple, une similarité de la trame narrative : la rencontre qui forme un couple éperdu d'amour, la séparation et une série de mésaventures (disjonction), et pour finir, retrouvailles et bonheur éternel (conjonction). L'amour y est fusionnel, les deux protagonistes sont identiques à tout point de vue (beauté, richesse, jeunesse, fidélité, dévouement, passion, résignation, foi, résistance et acceptation de la souffrance...). La relation est symétrique, ils sont égaux dans leur amour, dans leur beauté, dans leurs malheurs et dans leur bonheur... Massimo Fusillo décrit ainsi le roman d'amour grec :

La principale nouveauté du roman grec est d'avoir donné à l'amour une position absolument centrale [...], il n'est plus représenté par des figures mythologiques, mais directement dans sa réalité [...] et devient pour la première fois [...] le thème privilégié sur lequel est construite toute l'œuvre narrative<sup>38</sup>

Les thématiques et les structures génériques du roman d'amour moderne se retrouvent dans le roman de l'Antiquité grecque. Il y a donc deux mille ans, apparaissaient chez les Grecs les prémisses du roman d'amour. Deux mille ans plus tard, le public est toujours demandeur, à croire que ce type de récit n'est pas si répétitif que cela ou alors juge-t-on ses lecteurs amnésiques.

### **I. 3. 2. Du Moyen Âge au XVII<sup>e</sup> siècle**

Il faut savoir qu'à sa naissance, au XVI<sup>e</sup> siècle et jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, le genre

---

<sup>36</sup>Il a été prouvé que traductions et adaptations latines circulaient en France dès le Moyen-Âge, s'ajoutait à cela les lectures collectives et les transmissions orales des récits.

<sup>37</sup>Ellen Constans, *Parlez-moi d'amour : des romans grecs aux collections de l'an 2000*, op. cit., p. 43.

<sup>38</sup>Massimo Fusillo, op. cit., pp 195-6.

## ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>e</sup> SIÈCLE

romanesque avait comme noyau principal les sentiments, auteurs et théoriciens étaient unanimes là-dessus et ce jusqu'au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, nous en voulons pour preuve cette définition du roman donnée en 1670 par Pierre Daniel Huet :

Mais aujourd'hui [...] ce que l'on appelle proprement Romans sont des fictions d'aventures amoureuses, écrites en prose avec art, pour le plaisir et l'instruction des lecteurs. Je dis des fictions, pour les distinguer des histoires véritables. J'ajoute, d'aventures amoureuses, parce que l'Amour doit être le principal sujet du Roman. Il faut qu'elles soient écrites en prose pour être conformes à l'usage de ce siècle<sup>39</sup>.

Nombreux sont les théoriciens de l'époque à donner cette même définition au roman en général et non à un genre en particulier. Nous pouvons citer l'exemple de Lenglet-Dufresnoy, qui en 1734, introduit le chapitre III de son ouvrage, *De l'usage des romans* en peignant le lien indissociable de l'amour et du roman :

On a remarqué par tout ce qui vient d'être dit, que si le Roman a beaucoup d'obligation à l'amour, qui relève par un goût sensible et délicat l'agrément qu'on trouve dans sa lecture ; l'amour n'est pas moins redevable au roman, qui prend tant de soin, le voyant négligé ou déshonoré par l'Histoire, de lui rendre tout son lustre, de le mettre en [...] bonne posture dans le grand monde [...]<sup>40</sup>.

Charles Sorel, de 1623-1633, dans *L'Histoire comique de Francion*, soutient un point de vue comparable au sujet des romans d'amour qui représentent en son temps l'essentiel de la production romanesque : « il n'y a qu'une seule des actions de la vie qui soit représentée principalement, qui est celle de faire l'Amoureux et ces livres s'appellent des romans. »<sup>41</sup>

Les dictionnaires de l'époque corroborent ces jugements et proposent des définitions en harmonie avec ces conceptions du genre romanesque. En 1690, le Furetière présente les romans comme contenant « des histoires d'amour et de chevalerie ». Le dictionnaire de l'Académie française de 1694 définit ainsi le roman : « Roman. S. m. Ouvrage en prose, contenant des aventures fabuleuses, d'amour, ou de guerre. »<sup>42</sup>

L'accord est unanime sur l'essence du roman à cette époque, à savoir l'expression du sentiment amoureux ; et nul ne cherche à corriger cette conception qui semble inattaquable. C'est ainsi qu'auteurs et théoriciens s'enferment dans des délimitations thématiques, se fixent

---

<sup>39</sup>Pierre Daniel Huet, *Traité de l'origine des romans*, N. L. M. Desessarts, Paris, 1799, p. 3.

<sup>40</sup>Nicolas Lenglet-Dufresnoy, *De l'usage des romans, où l'on fait voir leur utilité, leurs différents caractères, avec une Bibliothèque des romans accompagnée de remarques critiques sur leur choix et leurs éditions*, Veuve de Poilras, à la Vérité sans fard [sic], Amsterdam, T. 1, 1734, p. 254.

<sup>41</sup>Charles Sorel, *Histoires comiques des Francion*, cité in COULET Henri, *op. cit.*, T. 2, pp 62-63.

<sup>42</sup>*Dictionnaire de l'Académie française*, Coignard, Paris, T. II, 1694.

## ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE

des obstacles en s'interdisant toute transgression. La pression est faite sur le roman pour qu'il fasse de l'amour sa principale thématique. Les théoriciens du XVII<sup>e</sup> siècle vont même jusqu'à justifier la « contrainte » de l'amour comme thème incontournable, en se référant à la poétique antique. En imitant les Grecs et en privilégiant la valeur « amour », l'objectif consiste à revenir aux origines pour donner noblesse et prestige à ce genre nouveau ; un procédé analogue est utilisé en poésie et au théâtre.

À la Renaissance, au début du XVI<sup>e</sup> siècle, le statut des femmes s'améliore, et le genre du roman sentimental rencontre plus de succès sous l'effet de deux facteurs importants : l'un, externe, représente le lectorat aristocratique sensibilisé et demandeur de ce type de lecture, et l'autre interne lié à la structuration du récit en prose.

Le tout premier roman sentimental, que l'on pourrait désigner comme étant celui du moment zéro, est publié en 1538 sous la forme d'un roman épistolaire à la fin tragique. Rédigé par Hélienne de Crenne, il a pour titre *Les Angoysses douloureuses qui procèdent d'amour*. Augure de l'aspect féminin du genre, c'est par une femme qu'est écrit le tout premier roman sentimental français.

Un autre écrit marque aussi cette naissance du roman sentimental au début du XVII<sup>e</sup> siècle, soit un siècle après la publication du roman épistolaire d'Hélienne de Crenne. Paraît alors *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé publié de 1607 à 1627. Ce roman à la fin heureuse narre les mésaventures amoureuses de deux bergers. À cette époque, le récit n'accorde qu'une importance secondaire aux actions et aux aventures des protagonistes pour se focaliser sur l'expression et l'analyse des sentiments, à l'instar du roman d'analyse ou du roman psychologique actuel.

Auteurs<sup>43</sup> et éditeurs du XVII<sup>e</sup> siècle ont bien compris le marché du livre de l'époque. La conscience générique fait son chemin, les aventures se déroulent hors du temps (V<sup>e</sup> siècle pour *L'Astrée*<sup>44</sup>), et dans des cadres improbables (Grèce, Orient... ou la Gaule dans *L'Astrée*). Ceci n'est pas sans rappeler la romance historique, qui a pour cadre spatio-temporel des sociétés caduques (Angleterre victorienne, Régence anglaise, ère viking...). Cette mise à distance dans le temps et l'espace ajoute de la grandeur aux personnages qui portent

---

<sup>43</sup>À notre connaissance les auteurs spécialisés dans le roman d'amour au XVII<sup>e</sup> siècle sont tous des hommes.

<sup>44</sup>Il a été prouvé qu'Urfé a effectué des recherches sur la région au V<sup>e</sup> siècle pour la rédaction de *L'Astrée*. Cette transposition temporelle en fait un roman d'amour historique.

## ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE

généralement des noms à consonances étrangères. Contrées lointaines et époques passées, indéfinies contextualisent alors les récits.

Souvent, dès le titre, le mot « amour » et les noms des deux protagonistes soulignent et annoncent la thématique. Cependant, contrairement à *L'Astrée*, ces récits s'achèvent par une fin tragique. La valeur ajoutée de ce roman, par rapport à ceux de ses contemporains, c'est la complexité de sa narration. En effet, *L'Astrée* comporte une quarantaine de récits enchâssés autour de l'histoire d'amour qui unit Astrée à Cléadon. *L'Astrée*, en raison de son dénouement heureux, pourrait ainsi être classé dans la catégorie du roman d'amour.

La simplicité de la narration n'est donc pas une caractéristique générique liée au roman d'amour, c'est uniquement une sérialisation facilitant la production de masse. C'est un procédé facile encouragé par les éditeurs, auquel les auteurs consentent.

Selon un autre point de vue, on peut définir la romance comme une alliance subtile entre le *happy-end* du roman d'amour et la complexité de la narration du roman sentimental ; *L'Astrée* serait ainsi l'une des premières œuvres relevant du genre de la romance.

Si nous quittons les lectures aristocratiques pour nous intéresser à la littérature populaire de l'époque, nous pouvons situer le moment zéro du roman sentimental français dès le Moyen-âge, soit avant le XV<sup>e</sup> siècle. Durant cette période, des histoires d'amour malheureuses étaient transmises oralement par les troubadours et les chanteurs, ils romanisaient<sup>45</sup> des histoires d'amour.

Le début du XVII<sup>e</sup> siècle voit également naître en parallèle du roman sentimental réservé à l'aristocratie, le roman d'amour populaire dans les livrets de la bibliothèque bleue. Nous pouvons citer comme exemple la nouvelle versifiée *La marquise de Salusses ou La Patience de Griselidis*, et les conte de fées de Charles Perrault paru en 1691.

Donc si nous souhaitons désigner la périodisation en prenant en compte aussi bien les composants structurels que la forme prosaïque, nous pouvons sans conteste désigner le roman pastoral *L'Astrée* comme roman du moment zéro, source du roman sentimental et du roman d'amour français.

Effectivement, *L'Astrée* met en scène plus de quarante histoires d'amours. Toute la thématique se rapporte au sentiment et aux relations amoureuses. On y trouve une sorte de

---

<sup>45</sup>Écrire et chanter en langue romane.

description exhaustive des relations amoureuses réunies dans un seul roman. Ce récit inclut la complexité et l'ouverture du roman sentimental, qui prend le parti de ne pas se polariser sur un seul couple, mais plutôt de mettre en scène diverses situations amoureuses. Il inclut également le dénouement heureux du roman d'amour.

### **I. 3. 3. Évolution et modernisation du genre au XVIII<sup>e</sup> siècle**

À partir de XVIII<sup>e</sup> siècle, deux romans marquent l'évolution du roman d'amour et du roman sentimental à travers l'introduction de la fin heureuse, la focalisation sur le couple et surtout la valorisation et le sérieux accordé au sentiment amoureux.

D'abord, en 1740, paraît le roman épistolaire *Pamela ou la vertu Récompensée* de l'anglais Samuel Richardson. C'est l'une des premières histoires d'amour non tragiques. Contrairement à de nombreux romans de la même période, l'histoire se termine bien et se polarise entièrement sur les deux protagonistes Pamela Andrews et M. B. Ainsi, ce roman qui introduit la polyphonie du récit épistolaire met en avant deux propriétés essentielles dans le genre du roman d'amour : la fin heureuse et la focalisation sur le couple.

Le second roman à marquer l'évolution du roman sentimental est, selon Brunetière<sup>46</sup>, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*. Ce roman de Jean-Jacques Rousseau, paru en 1761, marque la modernisation du genre roman sentimental. En se voulant le plus réaliste possible, Rousseau va valoriser, mais aussi problématiser l'amour et ainsi s'éloigner de cette image lisse et superficielle qu'on consacrait généralement à ce sentiment. Brunetière perçoit ce renouveau dans le sérieux que Rousseau accorde aux affaires de l'amour, en opposition aux romans galants et libertins de l'époque qui représentent, selon les mots d'un critique un « [...] amour si difforme, qu'à peine ose-t-on le représenter de peur de dégoûter par un si vilain objet. »<sup>47</sup>.

En effet, ces romans libertins déprécient la valeur « amour » pour ne retenir que la représentation concrète et transparente de situations licencieuses. En revanche, les genres du roman sentimental, du roman d'amour et de la romance partagent une conception plus élevée de l'amour qui reste la base des romans « et sans lequel cette sorte d'ouvrage manquerait de ce qui lui est essentiel [...] »<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup>Dans « Les origines du roman naturaliste », article paru dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 septembre 1881.

<sup>47</sup>Nicolas Lenglet-Dufresnoy, *op. cit.*, p. 222.

<sup>48</sup>*Ibid.*, p. 221.

## ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE

Ainsi, les romans libertins et galants qui excluent une conception élevée de l'amour comme composante essentielle, à la différence du roman d'amour et du roman sentimental, demeurent étrangers à ces deux genres.

Pour conclure sur les XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, il convient de souligner que le règne d'Henri IV, à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, va permettre au roman sentimental et au roman d'amour de subsister et de se développer. Cette longévité va se poursuivre durant les deux prochains siècles. Le règne de Louis XIII au début du XVII<sup>e</sup>, donnera une forte impulsion au roman sentimental et au roman d'amour, car il s'y développe une vie mondaine baignant dans le romanesque et propice aux histoires d'amour.

À cette époque, l'éducation des femmes dans les milieux bourgeois et aristocratiques avance lentement mais sûrement élargissant ainsi le cercle des lecteurs. Il va de soi que ces nouvelles lectrices s'orientent naturellement vers le genre romanesque donnant ainsi l'occasion aux doctes et moralistes de l'époque de mieux condamner le roman. Leur meilleur argument consiste à mettre en avant le sexe des lecteurs pour prouver la médiocrité du genre. De plus, à cette époque les sentiments amoureux sont au centre du genre romanesque, ce qui va à l'encontre des idées des moralistes qui prônaient la lecture instructive et non la lecture plaisir.

Toutefois, des auteurs comme Jean-Jacques Rousseau avec *La Nouvelle Héloïse*, ou Bernardin de Saint-Pierre avec *Paul et Virginie* publié en 1788, arrivent à tirer leur épingle du jeu et réussissent là où d'autres auteurs ont échoué. C'est-à-dire, à conférer une certaine respectabilité à leurs écrits en dépit de leur thématique amoureuse.

En effet, les deux romans restent respectueux de la morale civile et religieuse, c'est pourquoi, juste avant la révolution de 1789, le roman d'amour peut encore être qualifié de genre littéraire décent, mais sans davantage de reconnaissance institutionnelle.

On ira même jusqu'à conseiller *Paul et Virginie* aux jeunes adolescents afin de parfaire leur éducation. Ce conseil ne s'étend pas néanmoins à *La Nouvelle-Héloïse* qui tout en restant un roman didactique, un roman à thèse, exclut de son public les jeunes lectrices ; Pierre Daniel Huet rappelle avec ironie la mise en garde de Rousseau à ses lecteurs dans la préface du roman :

L'auteur le [le roman de *La Nouvelle Héloïse*] destine à l'édification des mères, et il ajoute que toute fille est perdue si elle en lit seulement quatre pages. Certainement la plupart l'auront lu tout entier. Que de filles perdues ! Hé ! pourquoi les exposer à un

## ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE

péril si imminent ? Qu'est-ce qu'un livre qu'une mère doit toujours tenir sous la clef, et qu'elle ne peut lire sans s'y mettre elle-même ?<sup>49</sup>

Cette réception favorable et la fortune de ces œuvres trouvent leur raison dans le talent de leurs auteurs et le caractère malléable des genres roman sentimental et roman d'amour. En effet, Bernardin de Saint-Pierre a parfaitement réussi à fusionner les genres du roman sentimental et du roman pastoral. Il dévoile ainsi les nombreuses possibilités d'évolution du genre, en particulier grâce à sa capacité à diffuser un enseignement moral ou religieux.

Pour Ellen Constans, la modernisation survient après la révolution de 1789 avec tout ce qu'elle va apporter comme bouleversement dans tous les domaines. La période comprise entre la Révolution française de 1789 et la Restauration, voit une raréfaction des publications littéraires. Le roman d'amour profite de ce vide pour gagner du terrain. C'est durant cette époque aussi, que nous voyons le roman se féminiser à travers l'augmentation du nombre des productions féminines.

### II. PÉRIODE MODERNE : DU XIX<sup>E</sup> au XX<sup>E</sup> SIÈCLE

Les productions littéraires diminuent en France durant la révolution de 1789 à cause du contexte politique et sociale. Il faut attendre un certain retour au calme à la fin de la Restauration (1830), pour que les publications littéraires reprennent de plus belle. Mais, celles-ci se dévoilent sous un nouveau jour, celui du roman populaire. Cette littérature de masse reçoit un accueil favorable des lecteurs et voit s'accroître le nombre des publications.

Ellen Constans cite comme exemple de ce renouveau littéraire les écrits de Balzac et de Victor Hugo. Dans leurs premières œuvres, entre 1820 et 1830, Hugo et Balzac, contrairement à Rousseau dans la *Nouvelle Héloïse*<sup>50</sup>, mettent moins en avant la valeur de l'amour et l'intègrent différemment dans le récit. Victor Hugo recourt à ce procédé dans son premier roman *Bug-Jargal* publié en 1820.

Chateaubriand, partisan de la morale et de la religion chrétienne, écrira *Le génie du christianisme* (1802). Un récit, extrait de cette œuvre, marquera les esprits au point d'être publié séparément, c'est l'histoire d'*Atala, ou les amours des deux sauvages dans le désert* (1805). La thématique sentimentale est le noyau de ce court récit, bien que l'œuvre dans son

---

<sup>49</sup>Pierre Daniel Huet, *op. cit.*, p. 154

<sup>50</sup>Ferdinand Brunetière dit au sujet de ce roman « On vit donc pour la première fois dans *La nouvelle Héloïse* l'amour devenu le héros du roman ».

intégralité relève de la diffusion des idées et des valeurs chrétiennes. Chateaubriand tente dans cette œuvre de mettre à l'arrière plan les composantes du récit romanesque derrière les enseignements religieux, mais rien n'y fait ; pour peu que Chateaubriand mêle fiction et littérature d'idée, c'est la structure du roman d'amour qu'il choisit pour ses récits fictionnels.

L'histoire d'amour entre Atala et Chactas et le suicide de cette dernière en est le témoin. Plus tard en 1816, Benjamin Constant publiera un récit d'inspiration semi-autobiographique, *Adolphe*. Encore une fois nous avons là le récit d'une relation amoureuse, entre Adolphe et Élléonore. Certes, cette histoire d'amour connaît un dénouement tragique, mais ce n'est pas la mort de l'un des protagonistes qui en est la cause. Incapable d'aimer, le jeune Adolphe va tout simplement reconnaître ne plus éprouver de sentiments pour Élléonore. Ainsi, le dénouement final de ce récit est en fait une disjonction. Par ce procédé, Benjamin Constant présente, non pas un roman d'amour, mais, un roman de désamour<sup>51</sup>. On y retrouve les composants structurels du roman d'amour agencés de manières différentes dans le récit. Bien que détourné et déstructuré, le roman d'amour laisse sa trace dans *Adolphe*.

L'historien du genre romanesque, Huet, notait le principal élément structurant du roman d'amour : « [...] les poèmes ont pour sujet une action militaire ou politique, et ne traitent l'amour que par occasion : les Romans au contraire ont l'amour pour sujet principal, et ne traitent la politique et la guerre que par accident. »<sup>52</sup> Il apparaît donc vraisemblable, que reléguer cet amour à l'arrière-plan dans la narration, marquerait une évolution du roman d'amour, mais aussi sa probable extinction. Bien entendu ceci n'a pas été le cas. À la question de savoir si le thème de l'amour est consubstantiel au roman et à la fiction littéraire en général, Antoine Albalat cite d'abondants exemples de chefs-d'œuvre dans lesquels l'amour est absent et répond à cette question par la négative :

Pourquoi serait-il obligatoire de mettre uniquement de l'amour dans un ouvrage quelconque, de préférence à toute autre passion ? On conçoit que l'amour puisse être attachant, mais on conçoit qu'on puisse s'en passer. Notre plus belle tragédie française *Athalie*, est une pièce sans amour. Eschyle, Sophocle, et Euripide ont écrit d'admirables drames sans cet élément d'intérêt, et les anciens ont eu sous ce rapport une esthétique opposée à la nôtre.<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup>Ellen Constans, *Parlez-moi d'amour : Le roman sentimental, Des romans grecs aux collections de l'an 2000*, *op. cit.*, p.152.

<sup>52</sup>Pierre Daniel Huet, *op. cit.*, p. 7.

<sup>53</sup>Antoine Albalat, *Le mal d'écrire et le roman contemporain*, Ernest Flammarion, Paris, 1895, p. 293.

Bien que la littérature élitiste du XIX<sup>e</sup> siècle ait parfaitement réussi à noyer la valeur « amour » dans les récits afin de ne plus proposer de roman d'amour pur, ces mêmes récits ont tout de même conservé les codes du roman sentimental dans le genre romanesque. En effet, la valeur « amour » est bien là, mais elle est maintenant en arrière-plan de la structure narrative.

## **II. 1. Dégradation et popularisation du genre au XIX<sup>e</sup> siècle**

En France, il faut attendre le début du XIX<sup>e</sup> siècle, aux alentours de 1830, pour voir le romantisme prendre le dessus sur le classicisme et le réalisme profondément ancrés dans les goûts des lettrés de l'époque. Naît alors le roman moderne de Balzac, de Stendhal, de Hugo, de Sand, de Vigny, etc., dont le but est de dépeindre les mœurs, les caractères, les sentiments, de montrer les conflits et les contradictions liés à la classe, à la génération mais aussi au sexe, dans la société aussi bien ancienne que moderne.

Les auteurs vont mettre l'accent sur le savoir. Ils confectionnent des ouvrages dont le but principal ne vise pas uniquement le plaisir de lire. Plusieurs disciplines, telles que l'histoire et la sociologie, se côtoient dans ce roman moderne qui présente le sérieux et la dignité de la science. Les auteurs de cette époque du romantisme vont évidemment tenter de se distinguer du roman sentimental.

Balzac décrira des hommes épris de pouvoir et de reconnaissance, pour qui une femme bien née, bien dotée, n'est que le moyen de parvenir à leurs fins. La valeur « amour » n'existe plus, la femme devient un simple objet, le moyen d'accéder au pouvoir. Contrairement aux romans d'amour qui idéalisent le monde, Balzac le décrira tel qu'il est. Certains, comme Stendhal, pourtant fortement attiré par le récit sentimental, montreront leur dédain pour ces romans d'amour écrits et lus par des femmes.

À la charnière du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle, nombre d'écrivains refuseront toute mention d'amour ; en 1895, Jules Renard avait dénoncé la futilité des lieux communs de l'amour dans le roman : « Qui de nous oserait écrire un roman avec ces mots vidés de leur sens "Je t'aime" et "amour" ? »<sup>54</sup>. En 1903, Huysmans avoue avoir fait en sorte de « supprimer l'intrigue traditionnelle, voire même la passion, la femme [...], faire à tout prix du neuf »<sup>55</sup>.

Jules Renard élargit au théâtre, le blâme appliqué au roman d'amour plus de deux décennies auparavant. C'est ainsi qu'il note dans son *Journal* à la date du 10 décembre 1907 :

<sup>54</sup>Jules Renard et Jean-Serge Bernault, *Morceaux choisis du journal de Jules Renard*, Lulu.com, 2015, p. 52.

<sup>55</sup>Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, Hofenberg, 2015, p. 12.

## ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>e</sup> SIÈCLE

« L'amour qui n'a qu'un petit coin dans la vie, tient toute la place au théâtre. »<sup>56</sup>.

Il faut attendre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, vers 1880, pour voir le genre revenir au grand jour dans la catégorie du roman populaire. En effet, dès la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, l'alphabétisation de masse se réalise — sous l'effet de la scolarisation, de la création de bibliothèques publiques et de la vulgarisation de la presse — dans les couches populaires, surtout urbaines, qui se tourneront naturellement d'abord vers les romans bon marché. Ces classes sociales, vont ainsi élargir le cercle des lecteurs, et de surcroît, augmenter leur demande de lectures plus spécifiques, plus populaires. Ce nouveau lectorat ne lira qu'assez peu Balzac ou Gautier, leur préférant Alexandre Dumas, Paul Féval, Paul de Kock, Eugène Sue, Emile Gaboriau ou Fortuné Du Boigobey.

Confortés par un engouement populaire sans démenti, le roman d'amour et le roman sentimental, sont accusés de causer des ravages sur la conscience et la morale de la population, d'encourager l'immoralité et le crime. Ainsi, ces genres romanesques sont montrés du doigt, attaqués et blâmés par la critique littéraire, les hommes politiques et les hommes d'église du XIX<sup>e</sup> siècle.

Selon Ellen Constans, bien que masqués sous l'égide de l'art et de la littérature, ces romans populaires dérangent uniquement parce qu'ils marquent en fait « une autonomisation de la culture des classes populaires et signent l'exclusion du roman populaire de la littérature »<sup>57</sup>. Cette autonomie est toute relative ; d'abord, il n'est pas assuré que le roman populaire, le « roman de concierge », exclu certes de la « littérature », ait pour unique public les catégories « défavorisées ». Faire coïncider peuple et roman populaire nous semble un raccourci contestable. Ainsi, la culture du roman populaire est-elle partagée par des éléments de la bourgeoisie ; la différence résiderait non pas entre lectorat ouvrier et lectorat bourgeois mais entre lecture franche et assumée de l'un opposée à la lecture ironique, ou honteuse et cachée de l'autre. Lire ces volumes non brochés, aux titres racoleurs et aux couvertures bariolées, c'est en quelque sort déchoir. Par ailleurs, le caractère élitaire de l'instruction dans la bourgeoisie permet en raison du capital culturel acquis la diversification du registre des

---

<sup>56</sup>Jules Renard, *Journal, (1901-1910)*, Éditions Garnier, coll. « La Bibliothèque », Projet développé par *Le Figaro*, Paris, 2010, p. 569, [10 décembre 1907].

<sup>57</sup>Ellen Constans, *Parlez-moi d'amour : Le roman sentimental, des romans grecs aux collections de l'an 2000*, op. cit., p. 171.

## *ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE*

lectures, en d'autres termes un bourgeois pourra lire Flaubert, Huysmans, aussi bien que Gaboriau, Fortuné du Boisgobey ou Paul de Kock ; en revanche, cette diversification devient malaisée pour les prolétaires de la culture.

Ensuite, cette autonomie de la culture est entravée par le silence des romans populaires sur les questions politiques, et sur les sujets qui pourraient alimenter la critique. Elle est également entravée (au moins au XIX<sup>e</sup> siècle) par l'image convenue de la femme, l'éloge de la fidélité, de la virginité, de la pudeur, du mariage. On pourrait également se poser la question des rapports des races dans le roman sentimental.

Ce respect des valeurs établies, propre au roman populaire, ne nous semble pas tracer l'autonomie de la culture populaire mais plutôt signaler l'aliénation des classes populaires par les clichés, les stéréotypes, l'emphase du registre pathétique, les discours moralisateurs, etc.

Le roman sera alors scinder selon un type de lectorat : l'un sera désigné savant et l'autre populaire en fonction de sa classe sociale. Cette dichotomie est bien ancrée car toujours d'actualité au XXI<sup>e</sup> siècle, elle oppose le lecteur universitaire au lecteur doté d'une simple instruction au mieux bachelière. Cette division du roman apparaît avec la naissance du roman feuilleton qui, en 1836, ouvre les portes de la publication en série à différents genres et sous-genres romanesques.

Cette schématisation du système narratif, permet de produire en quantité et de vendre à bas prix, des romans consommés à grande échelle. C'est ce que le XIX<sup>e</sup> siècle nommera littérature industrielle et que nous nous proposons d'appeler le *fast-book* de la lecture, des romans vite écrits, vite lus, et souvent vite oubliés. Néanmoins, cette simplification du code narratif, n'est nullement le point déterminant du genre du roman d'amour.

Répétitif, étroit, simpliste dans ses thèmes tout comme dans sa structure... Ces qualificatifs font du genre romanesque sentimental du XIX<sup>e</sup> siècle un écrit sérialisé et industriel. Les auteurs cherchent alors à se défaire de ce genre, et ce, malgré le succès et la reconnaissance indéniable que l'on doit à des œuvres relevant du roman sentimental d'analyse psychologique. Nous pouvons citer l'exemple de romans lus et étudiés de nos jours, tels que *La Princesse de Clèves* (1678) de Madame de La Fayette, ou encore *Le Lys dans la Vallée* (1836) de Balzac, *La chartreuse de Parme* (1839) de Stendhal, *Le Grand Meaulnes* (1913) d'Alain Fournier, qui relèvent tous, chacun à sa façon, du roman sentimental même s'ils ne

## ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE

satisfont pas à tous les attributs du genre.

En Angleterre, une œuvre et une auteure marquera son époque. Il s'agit du roman *Orgueil et préjugés* de Jane Austen, paru en 1813. À sa sortie, on ne fera aucune mention du nom de l'auteure car son statut de femme de la bonne société ne le lui permettait pas. Ce récit, focalisé sur un couple, raconte néanmoins en parallèle, l'histoire d'amour entre la sœur de l'héroïne et l'ami du héros. Jane Austen y dépeint avec beaucoup d'ironie les mœurs de la bonne société anglaise. Ce récit au dénouement heureux, s'achève par un double mariage, dont celui des héros.

Cette œuvre majeure de l'écrivaine anglaise est considérée par de nombreux spécialistes comme le moment zéro du genre de la romance. À travers ces romans, Jane Austen va inspirer de nombreuses auteures de romances historiques comme Georgette Heyer, ou plus récemment Elizabeth Aston, Pamela Aidan, ou encore Cassandra O'Donnell. Deux siècles après sa mort, l'écrivaine réussit à exercer une influence mondiale en continuant d'inspirer de nouvelles auteures. En effet, aucune œuvre n'aura été autant copiée, réécrite ou développée. Ces phénomènes d'intertextualité sont sans équivalent dans la littérature ; on parle alors de littérature para-austenienne. Elizabeth Aston, par exemple, aura consacré une bonne partie de ces écrits à imaginer une histoire aux personnages du roman *Orgueil et préjugés* : *Les filles de Mr Darcy*, *L'esprit Darcy*, *Une saison avec Darcy*, *Chronique de Maryton...*

Seules des romancières continueront de faire vivre le roman sentimental ou plus précisément le roman d'amour au XIX<sup>e</sup> siècle. Critiqué par les auteurs issus de l'aristocratie et de la grande bourgeoisie, le roman d'amour sera pareillement négligé par les auteurs de la petite bourgeoisie et des classes populaires. Cependant, les femmes continueront de l'écrire, de le lire, de le partager et même de le traduire. Ainsi, seront introduites en France des romancières anglaises du XIX<sup>e</sup> siècle telles que Jane Austen, Charlotte Brontë ou encore la très prolifique Maria Edgeworth.

La traduction des romans anglais apportera un souffle nouveau au roman d'amour français. On y introduit les codes du roman noir, du roman historique, ou du roman de mœurs appelé aussi roman social, pour en faire un mélange homogène dans lequel l'histoire d'amour tient un rôle secondaire. Élargissant ses perspectives, le roman d'amour est, de ce fait,

restructuré. En effet, la trame narrative du roman d'amour prend certaines distances avec le roman sentimental. Dans ces romans d'amour modernes, aventures, vengeances, intrigues, enquêtes, paranormal et science-fiction, prennent le dessus sur le thème de l'amour. Durant la dernière moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est une transformation qui se produit à l'intérieur même du genre.

Aussi invraisemblable que cela puisse paraître, c'est l'église de 1860 qui fait réapparaître le roman d'amour à la structure narrative restreinte, codifiée et simplifiée. Ceux-là mêmes, qui, à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, accusaient le roman d'amour de porter atteinte aux bonnes meures de la population et des bons chrétiens, se mettent maintenant à l'exploiter.

Mais, dans quel objectif l'église recourt-elle au roman d'amour ? La raison en est toute simple. Les clercs vont tirer parti de la notoriété du roman d'amour auprès de la gente féminine, et l'utiliser comme « cheval de Troie ». Ce genre, qui peut s'introduire si aisément, dans n'importe quelle maisonnée est, d'après eux, le meilleur moyen d'influencer les brebis égarées. En l'agrémentant des bonnes valeurs de la morale chrétienne, sur un arrière-plan de valeur « amour » détournée, le roman d'amour est écarté de son objectif premier : le plaisir de la lecture au profit de l'éducation par la lecture.

Ces romans d'amour, respectueux du dogme religieux, sont écrits par des auteurs bons chrétiens, qui tiennent compte dans leurs écrits, de la morale religieuse. Ainsi, la valeur « amour » est réservée à Dieu et non à ses créatures. Le bonheur n'est plus terrestre, mais céleste. Les femmes y sont obéissantes et résignées, elles accomplissent leurs devoirs en se montrant braves et courageuses. On y décrit le parfait portrait de la femme et de la famille chrétienne. Un pas de géant est alors réalisé par l'église qui utilise le roman d'amour comme une arme de propagande à des fins religieuses. Le roman d'amour chrétien, appelé aussi spirituel, est né. Dans le même temps, nous notons un retour en arrière dans la cause des femmes, auxquelles l'on se met à dicter une conduite selon la morale non pas laïque et libérale, mais religieuse et restrictive.

Des maisons d'édition spécialisées voient le jour. Des romancières défendant les valeurs et la morale religieuses écrivent en masse. La demande populaire s'accroît. Commence alors à apparaître un phénomène de *fast-book*<sup>58</sup> religieux. Les journaux, *Les*

---

<sup>58</sup>En Anglais dans le texte. La formule de *fast-book* a été forgée pour signifier des romans vite écrits, vite lus.

*Veillées des Chaumières* et *L'Ouvrier*, sont là pour diffuser des romans feuilletons. Dès lors, on oppose cette bonne lecture édifiante à celle des romans d'amours traditionnels, qui se verront d'autant plus critiqués et fustigés qu'ils perpétuent des valeurs modernistes.

L'abbé Béthléem publiera même, dès 1912, le guide des *Romans à lire, romans à proscrire*. C'est là, une bonne manière d'encadrer et de diriger la population dans ses lectures. Le roman d'amour traditionnel cède sa première place au roman de famille. Les représentantes de ce genre de roman d'amour telles que Bourdon au XIX<sup>e</sup> siècle, ou Delly<sup>59</sup> et Max du Veuzit<sup>60</sup> au XX<sup>e</sup> siècle, sont plus des militantes religieuses, que des romancières. Leurs objectifs sont idéologiques, et le thème principal de ces romans à thèse n'est rien d'autre que la famille, ou plus précisément la femme : la jeune fille, la jeune épouse, la jeune mère.

Les arguments des ennemis du roman en général et du roman d'amour en particulier méritent d'être examinés car ce ne sont pas toujours des accusations agressives, malveillantes, motivées par l'insatisfaction, ou quelque autre motivation négative. Écoutons Charles Nodier par exemple : « La littérature, les arts, qui sont du reste une forme de civilisation, sont encore un ennemi du mariage. »<sup>61</sup>, ceci est la thèse. Observons ses arguments ; le développement peu sembler un peu long, néanmoins il mérite croyons-nous d'être repris :

On accuse les littérateurs immoraux ; ils se défendent comme ils peuvent ; ils se défendraient bien simplement en disant qu'ils doivent être intéressants et que le moral est ennuyeux et qu'ils défient bien qui que ce soit d'écrire un roman lisible avec un amour conjugal sans orage. Les littérateurs — et Jean-Jacques Rousseau et Tolstoï quand ils ont été littérateurs l'ont bien éprouvés, — ne peuvent pas être moraux ; ils ne peuvent être qu'à *conclusions morales*. Ils peuvent très bien démontrer que l'adultère a des conclusions épouvantables, que la dissipation, le jeu, le libertinage, l'ambition, la soif de paraître conduisent à d'effroyables malheurs qui sont leurs conclusions et leurs dénouements. Mais en attendant conclusions et dénouements, c'est le vice ou l'erreur qu'ils ont décrits et racontés et, sous peine d'être assommants, ils ne pouvaient ni raconter ni décrire autre chose.<sup>62</sup>

Il est dans la nature du roman d'être immoral. Un roman moral est une contradiction dans les termes ; en effet, toujours selon Émile Faguet « La littérature est un mauvais lieu.

---

<sup>59</sup>DELLY, pseudonyme d'un frère et d'une sœur : Jeanne-Marie (1875-1947) & Frédéric (1876-1949) Petitjean de la Rosière, auteurs prolifiques de romans d'amour (mais pas uniquement), de nouvelles et de séries.

<sup>60</sup>Du Veuzit, pseudonyme d'Alphonsine Zéphirine Vavasseur (1876-1952).

<sup>61</sup>Émile Faguet, *Les dix commandements*, Bibliothèque internationale d'édition, E. Sansot & Cie, Paris, 1909-1911, p. 48.

<sup>62</sup>Émile Faguet, *op. cit.*, pp. 46-47.

Elle l'est fatalement, sous peine d'être un lieu où nul ne va. »<sup>63</sup>

En instrumentalisant et récupérant le roman d'amour, pour en faire un outil de propagande politique et sociale, l'église contribue fortement à son déclasserment. Des auteurs, tels que des prêtres, sont porteurs de leçons. Les écrits sont semblables à des prêches ou à des manuels d'éducation dédiés aux jeunes filles. Relations amoureuses et problèmes sociaux et moraux sont aseptisés et déformés par les préceptes religieux. Sentiments et sexualité sont gommés dans le but de préserver les bonnes âmes. Au dénouement final, le « bien » et la « foi » sont sur le même pied d'égalité que la valeur « amour ».

C'est pourquoi, disparaissent du champ éditorial, les romans d'amour et les romans sentimentaux mettant en scène des couples, dont l'union entraînerait divorce et adultère. L'église diffuse une image lisse et naïve de la vie aux jeunes filles auxquelles est destinée cette littérature édifiante et prescriptive que l'on pourrait aussi qualifier de littérature de jeunesse. L'appauvrissement du roman d'amour s'accroît, de roman populaire, le roman d'amour deviendra littérature de jeunesse et ne réintégrera plus les rayons de la grande littérature. Ainsi, la définition du roman à thèse établie par Susan Rubin Suleiman s'applique parfaitement à ce type de roman :

Je définis comme roman à thèse un roman *réaliste* (fondé sur une esthétique du vraisemblable et de la représentation) qui se signale au lecteur principalement comme porteur d'un enseignement, tendant à démontrer la vérité d'une doctrine politique, philosophique ou religieuse.<sup>64</sup>

L'Amour, qui était le thème central à l'origine de la naissance du genre romanesque, et donc des plus grands chefs-d'œuvre de la littérature française, mais aussi mondiale, se retrouve désormais confiné dans les quartiers populaires. De plus, aucun auteur en quête de légitimité ne s'y laisse tenter, le roman d'amour est laissé aux auteurs les moins prestigieux.

## **II. 2. Roman populaire du XX<sup>e</sup> siècle**

La littérature « féminine », bien que rattachée à la grande tradition du roman sentimental et du roman d'amour, a été ouvertement dénigrée et modérément assumée par ses partisans, ses lecteurs, ses éditeurs et ses auteurs. Elle sera condamnée aux États-Unis pour des raisons morales et en France pour des raisons politiques, en effet elle détournerait les

---

<sup>63</sup>Émile Faguet, *op. cit.*, p. 48.

<sup>64</sup>Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Presses Universitaires de France, « Puf écriture », Paris, 1983, p. 14.

femmes de leurs revendications féministes. Cette littérature « féminine » est jugée trop dépravée en Amérique, et pas assez féministe en France.

Ainsi que nous l'avons mentionné précédemment, la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, voit resurgir massivement le genre du roman d'amour, essentiellement dans la littérature dite populaire, chrétienne, et de jeunesse. Déjà bien déclassé au XIX<sup>e</sup> siècle, le roman d'amour continuera de l'être au XX<sup>e</sup> siècle. Bien que nés dans le monde aristocratique et bourgeois du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècle, les romans sentimentaux et les romans d'amour, sont déchus de leur statut de romans de grande littérature et deviennent de purs produits de grande consommation. Malgré diverses tentatives, de certaines auteures, de redorer le blason du roman d'amour, en mettant, par exemple, en scène, des personnages issus de la noblesse, celui-ci n'est plus qu'un *fast-book* sans grand intérêt, vite écrit, vite lu et bien vite oublié.

La fin de la seconde guerre mondiale, voit le genre du roman d'amour renforcer sa sérialisation<sup>65</sup>: moins de personnages, moins de profondeur dans l'intrigue, des personnages plus rigides, des auteurs spécialisés..., le roman d'amour *fast-book* prédomine. Le caractère sérialisé du roman sentimental du XVII<sup>e</sup> siècle, et du roman d'amour du XIX<sup>e</sup> siècle, influencent grandement le roman d'amour de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. De plus, le genre use des nouvelles pratiques de diffusion de l'époque en multipliant les supports médiatiques<sup>66</sup>.

En raison de leurs attributs — reliure de mauvaise qualité, illustrations colorées, fréquence des mêmes formules narratives, dominance des dialogues et du narratif, psychologie sommaire — ces romans favorisent la lecture par projection et identification et appartiennent sans conteste à la paralittérature.

Le roman d'amour du XX<sup>e</sup> recourt au support du roman-photo périodique, qui connaît à l'issue de la seconde guerre un large succès. On se méprendrait à imaginer cette forme comme caduque. Au rebours, selon une thèse récente d'Alexandra Koeniguer (2013), ce genre, présumé tombé en désuétude, témoigne d'une capacité d'adaptation et d'une vitalité remarquables :

---

<sup>65</sup>La sérialisation désigne le caractère répétitif des titres et des histoires de part la simplification des histoires d'amour, mais aussi la spécialisation des auteurs dans ce genre d'écrits, leur rédaction en devient presque industrielle.

<sup>66</sup>7<sup>e</sup> art, magazines féminins, magazines de modes, multiplication des séries et des collections dans l'édition.

## ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>e</sup> SIÈCLE

Pour les uns(es), le roman-photo appartient à un temps révolu, celui du souvenir. D'aucuns ne manquent jamais d'évoquer le souvenir ému d'une grand-mère, ou celui d'un ennui trompé par la lecture des romans-photos appartenant à une grand-tante. Dans tous les cas, ces objets semblent appartenir à un autre temps. Le fait que *Nous Deux* vende encore près de seize millions d'exemplaires chaque année, ne manque pas alors d'étonner. Quant au fait que la même revue se mette au goût des dernières technologies, cela semble inconcevable... et pourtant, en calibrant des objets à destination des écrans, *Nous Deux* crée une nouvelle génération de romans-photos en version numérique.<sup>67</sup>

Le roman d'amour français, en ce début de XX<sup>e</sup> siècle, passe par une phase difficile. Les décennies de disette, déjà vécues par le roman d'amour et le roman sentimental au XIX<sup>e</sup> siècle, semblent encore se perpétuer. Le roman d'amour à la française se raréfie. Par la suite, la France n'échappe pas à la mondialisation, par conséquent, la présence culturelle anglo-américaine<sup>68</sup> se répand dans les librairies françaises qui voient leurs rayons accueillir massivement des romans d'amour venus d'outre-Atlantique. C'est la maison d'édition canadienne Harlequin qui exerce un monopole dans la frange populaire du roman d'amour à partir de 1978. Anne Golon<sup>69</sup> et son personnage phare d'Angélique dans la série *Angélique, Marquise des anges* (1953 - 1985), font partie des survivants du romans d'amour français de cette période. Le marché du roman d'amour à la française est bien présent, mais dans une position inconfortable, il doit rivaliser avec cette méga industrialisation et sérialisation du roman d'amour anglo-saxon.

Il est important de noter qu'Anne Golon va, à sa manière, apporter un nouveau souffle au roman d'amour français. En effet, alors que nous sommes au début des années cinquante, elle écrit une série de romans qui mêlent amour et Histoire et dont l'intrigue se situe au XVII<sup>e</sup> siècle, durant le règne du Roi Soleil. Anne Golon nous offre ainsi ce qui peut déjà être qualifié de romance historique. L'évolution se situe également à un autre niveau, dans la mesure où les lecteurs vont suivre le personnage d'Angélique sur treize tomes. Cette longue saga publiée sur trente-deux ans de 1953 à 1985, annonce le début du roman saga en France. Le troisième et dernier point qui montre le succès de cet essor du roman d'amour français, concerne le

---

<sup>67</sup>Alexandra Koeniguer, *Autour du roman-photo : de la littérature dans la photographie. Les objets de Marie-Françoise Plissart et Benoît Peeters*. Art et histoire de l'art. Université Jean Monnet - Saint-Etienne, 2013. Thèse de recherche en esthétique et sciences de l'art, sous la direction de Danièle Méaux, CIEREC, 2013, p. 21.

<sup>68</sup>Principalement la maison d'édition « Harlequin ».

<sup>69</sup>Anne Golon de son vrai nom Simone Changeux est une romancière française à succès, décédée à l'âge de 95 ans en juillet 2017, elle révolutionnera le roman d'amour français.

nombre des traductions. En effet, en plus de connaître plusieurs adaptations cinématographiques, la saga d'*Angélique* sera traduite dans plus de vingt langues. Une première pour le roman d'amour à la française.

### **II. 3. Couleurs et préjugés**

Bien que très populaire et extrêmement abondant dans les points de vente, le roman d'amour reste un genre méprisé et décrié par les institutions littéraires, ainsi que par une certaine classe de lecteurs cultivés et savants. Qualifié de « mauvais genre », de « genre bas de gamme », on lui attribue des couleurs : rose, bleu pour mieux le discréditer.

Le même procédé était utilisé, et l'est encore aujourd'hui, pour désigner un autre genre tout aussi populaire auprès des lecteurs, et impopulaire dans les milieux intellectuels : le roman policier. On le nomme « polar », ou encore « roman de gare ». Tous les qualificatifs sont bons pour le désigner comme genre littéraire insignifiant, dénué de recherches, de réflexions, de raisonnements, de profondeur, de style, d'auteurs de renoms, etc.

Les termes roman d'amour et roman sentimental font référence au genre. Mais qu'en est-il des termes « roman rose », « romans à l'eau de rose », « roman bleu », « roman de gare », ou pis encore le terme de « *bodice-rippers* »<sup>70</sup> aux États-Unis ? D'où nous viennent ces dénominations dédaigneuses pour le genre ?

#### **II. 3. 1. Le bleu : du romantisme au sentimentalisme**

Nous retrouvons l'association de certains termes à la couleur bleue en France, dès le XVII<sup>e</sup> siècle. « La bibliothèque bleue » est une forme de littérature populaire française inventée en 1602<sup>71</sup> vendue par colportage. Le terme est utilisé pour désigner les fameux livres à la couverture bleue peu onéreuse. Ces livres présentaient des histoires de chevalerie et des contes populaires français comme *Le petit Poucet* ou *Cendrillon* que Charles Perrault reprendra dans ses *Contes de ma mère l'Oye* (1697).

Nous pouvons citer également l'exemple de l'expression « conte bleu », qui sert à désigner un récit merveilleux, un conte de fée dont le dénouement est forcément heureux. Nous retrouvons cette expression de conte bleu, dans *Le Tartuffe* acte I scène 1 de Molière,

---

<sup>70</sup>« Déchireurs de corsage » : référence faite aux couvertures qui représentent une femme légèrement vêtue dans les bras du héros, tandis que les récits mettent souvent en scène des héroïnes malmenées voire violentées par les héros.

<sup>71</sup>Le papier était de mauvaise qualité et les livres édités en petit format.

quand Madame Pernelle dit à Élmire : « Voilà les contes bleus qu'il vous faut pour vous plaire »<sup>72</sup>.

Une autre expression, « bas-bleu », est, elle, utilisée en anglais *blue-stocking*<sup>73</sup>, afin de désigner des femmes de lettre avec une nuance de ridicule et d'ironie. On la retrouve employée par Balzac : « Un bas-bleu ! D'une instruction à épouvanter, qui a tout lu ! Qui sait tout ! »<sup>74</sup>. « Rêve bleu », « bas-bleu », « mots bleus », « fleur bleue », tant de connotations péjoratives pour une couleur qui désigne maintenant un roman. Ainsi, le bleu ne désigne-t-il plus une couleur mais un sentiment, ou plus précisément un sentiment fade et puéril car indirectement lié à la femme et à son univers.

L'expression être fleur bleue désigne une personne naïve, rêveuse, sentimentale et romantique. Mais, à l'origine, elle signifiait « cultiver la petite fleur bleue » et était symbole de poésie<sup>75</sup>. De nos jours, cette expression revêt une connotation péjorative. Si nous tenons compte du langage des fleurs, le bleu pâle de la fleur bleue exprime la tendresse cachée, secrète et idéalisée. Selon le *Larousse Universel* de 1922, le bleuet signifie la timidité et exprime l'amour inavoué<sup>76</sup>.

Nous pouvons situer la naissance de l'expression « fleur bleue » en 1811<sup>77</sup>, dans une œuvre de l'écrivain allemand le baron Friedrich von Hardenberg connu sous son nom de plume Novalis. Dans son roman *Henri d'Ofterdingen*<sup>78</sup>, Novalis évoque la légende d'un poète parti en quête d'un idéal et qui tombe sur la fleur bleue emblème de la poésie. Les Allemands disent « *die blaue bume der romantik*<sup>79</sup> », ce qui signifie la fleur bleue du romantisme. En arrivant en France, la représentation évolue, la fleur bleue n'est plus le symbole de la poésie, elle et est associée à une sentimentalité et une sensibilité naïve. Ceci pourrait expliquer le choix d'associer cette couleur au roman d'amour en le nommant « roman bleu ». Voici, deux

---

<sup>72</sup>Molière, *Le Tartuffe*, édition Louandre, 1910. p. 379.

<sup>73</sup>En Anglais dans le texte.

<sup>74</sup>Honoré de Balzac, *Modeste Mignon*, 1844, p. 248.

<sup>75</sup>Les expressions françaises décortiquées, in *Reverso*, [en ligne], [consulté le 5 août 2016] <http://www.expressio.fr/expressions/etre-fleur-bleue.php>

<sup>76</sup>Le langage emblématique des fleurs, in *Larousse*, [en ligne], [consulté le 5 août 2016], <http://papidoc.chic-cm.fr/12LangageFleur.pdf>.

<sup>77</sup>Les expressions françaises décortiquées, in *Reverso*, [en ligne], [consulté le 5 août 2016], <http://www.expressio.fr/expression/etre-fleur-bleu.php>.

<sup>78</sup>Œuvre inachevée, publication posthume.

<sup>79</sup>En Allemand dans le texte, ce qui signifie la fleur romantique bleue.

exemples probants, datant du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle, qui illustrent la connotation négative associée à ce terme, dans la littérature française : « Nous n'aimons de façon sentimentale que les femmes de nos rêves, de nos sommeils, celles qui déposent dans notre cœur une petite fleur bleue qui vit encore une heure, une matinée après notre réveil. »<sup>80</sup>

Jules Renard parle également de « tristesse bleue » sans que l'on puisse, avec précision, en définir une acception précise : « Fin d'une mélancolie qui se passe, une tristesse bleue. »<sup>81</sup> Néanmoins l'expression demeure dans un contexte dysphorique comme dans l'exemple suivant puisé également dans le *Journal* de Jules Renard : « Et puis quelle drôle d'histoire ! Il y avait chez Banville, un fleuriste marchand de fleurs bleues, mais du bleu le plus fade. »<sup>82</sup>

Nous retrouvons cette expression également chez Aragon qui l'emploie en 1936 dans *Les beaux quartiers* pour désigner un homme sentimental manquant d'assurance : « Il vous faisait à volonté une missive qui, transmise à un graphologue, trahissait un homme d'affaires, riche, volontaire, mais au fond un cœur d'or, généreux avec les dames, ou un timide employé de banque, sentimental, prêt à tout croire, épris de petite fleur bleue. »<sup>83</sup>

### **II. 3. 2. Le rose : de la séduction à la répulsion**

Selon Alain Rey, l'apparition de l'expression « roman rose » ou « roman à l'eau de rose »<sup>84</sup>, est probablement située vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Il faut savoir que l'expression vient d'un produit issu de la distillation des pétales de rose. Cet extrait de rose, qui sert à parfumer, apparaît au XV<sup>e</sup> siècle sous le nom de « eau rose », puis « eau de rose » au XVI<sup>e</sup> siècle. L'expression figure dans de nombreux ouvrages dès 1826<sup>85</sup>. On la retrouve, par exemple dans la *Revue encyclopédique*, en 1833 : « La satire montra jamais tant d'énergie ; le seul de nos poètes réellement indigné et éloquent, Rénier<sup>86</sup>, n'est guère qu'un rimeur de madrigaux à l'eau

---

<sup>80</sup>Jules Renard et Jean-Serge Bernault, *op. cit.*, p. 108.

<sup>81</sup>Jules Renard, *Journal 1901-1910*, (1925-1927), Editions Garnier, Le Figaro, Paris 2010, 21 mars 1901, p. 40.

<sup>82</sup>*Ibid.*, 08 janvier 1902, p. 115.

<sup>83</sup>Les expressions françaises décortiquées, in *Reverso*, [en ligne] [consulté le 12 août 2016] <http://www.expressio.fr/expressions/etre-fleur-bleue.php>

<sup>84</sup>Alain Rey situe l'apparition probable de l'expression vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, mais on trouve plusieurs ouvrages qui l'emploient vers le début du même siècle (en 1826 ou 1833, par exemple) ; et Claude Duneton la localise même dès la fin du XVIII<sup>e</sup> dans une pièce d'un certain Dumoncel intitulée *L'intérieur des comités révolutionnaires*. Cela dit, sous la forme "à l'eau rose" ou également "à l'eau rosé", elle est plus ancienne puisqu'on la trouvait déjà chez VOLTAIRE en 1759.

<sup>85</sup>Les expressions françaises décortiquées, in *Reverso*, [en ligne] [consulté le 18 août 2016], <http://www.expressio.fr/expressions/a-l-eau-de-rose.php>.

<sup>86</sup>Henry de Rénier, poète et écrivain français, 1864, 1936.

de rose à côté de M. Pommier.<sup>87</sup> »<sup>88</sup>

Quant à l'expression « à l'eau de rose », Claude Duneton en situe l'apparition à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, dans la pièce théâtrale de Charles-Pierre Ducancel, *L'intérieur des comités révolutionnaires, ou les Aristides modernes*. La pièce est écrite puis jouée pour la première fois à Paris en 1795. Dans l'acte II scène V, le personnage d'Astride dit avec ironie « Nous ferons en faveur du possible M. Dufour, des révolutions à l'eau de rose »<sup>89</sup>.

Néanmoins, Alain Rey, souligne l'existence d'une forme plus ancienne de l'expression « à l'eau rose », qui était déjà utilisée depuis longtemps. Nous la retrouvons en 1759 chez Voltaire : « Que dira de moi votre altesse royale ? On va jouer une tragédie nouvelle de ma façon, à Paris, et ce n'est point *Mahomet* ; c'est une pièce toute d'amour, toute distillée à l'eau rose des dames françaises. »<sup>90</sup>

Ainsi, le bleu et le rose, deviennent deux couleurs associées à des éléments liés aux sentiments amoureux pour apporter une connotation populaire, péjorative, dégradante, dont on a détourné le sens premier pour les associer à l'univers féminin. Eau de rose et fleur bleue font désormais référence aux bons sentiments et suggèrent une appréciation critique. Ces dénominations font désormais référence aux rêves et illusions des jeunes filles en fleur.

### **II. 3. 3. La gare : du développement industriel à l'émergence d'un nouveau lectorat**

Le « roman de gare » est une autre expression pour parler des genres littéraires populaires. Elle désigne aussi bien le roman d'amour que le roman policier. Cette dénomination n'est pas associée à l'univers féminin mais à un lieu de passage obligatoire pour les voyageurs. Roman de gare, car contrairement à d'autres ouvrages réservés à la vente en librairies, ceux-ci, se vendent dans les kiosques à journaux, disposés dans les gares et aéroports. En effet, ces *fast-book* peuvent souvent être lus et achevés le temps d'un trajet.

Les lecteurs ciblés sont les voyageurs qui trompent l'ennui d'un déplacement par la lecture romanesque dans l'inconfort bruyant des salles d'attente ou des wagons. Le lecteur

---

<sup>87</sup> Amédée Pommier, poète et homme de lettres français, 1804, 1877.

<sup>88</sup> Les expressions françaises décortiquées, in *Reverso*, [en ligne] [consulté le 18 août 2016], <http://www.expressio.fr/expressions/a-l-eau-de-rose.php>.

<sup>89</sup> Citoyen Ducancel, *L'intérieur des comités révolutionnaires, ou les Aristides modernes*, [en ligne], Barba, Paris, acte II, scène V, p. 32, [consulté le 18 août 2016] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k48256w/f38.image>.

<sup>90</sup> Voltaire, *Œuvres complètes*, Tome 10, *Correspondance au roi de Prusse*, Lettre 90, 1<sup>er</sup> juin 1937, p. 115.

n'est pas dans l'intimité d'un lieu accueillant, reposant et silencieux, propice à la concentration de la lecture attentive. L'expression littérature de gare a certainement vu le jour en même temps que se sont généralisés les kiosques à livres au fil du développement du réseau ferroviaire. Leur augmentation fut considérable avec l'industrialisation et l'urbanisation au XIX<sup>e</sup> siècle. On y trouve, des livres bon marché au milieu de journaux et de menus objets de la vie quotidienne.

### **III. ROMAN D'AMOUR DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE : MUTATION DU GENRE**

À la charnière du XX<sup>e</sup> siècle et du XXI<sup>e</sup> siècle, une mutation du genre s'opère accomplie par une nouvelle vague d'auteurs français, baignés des traditions romanesques françaises, mais également très imprégnés par les auteurs anglo-saxons. Des facteurs externes et internes influent sur le roman d'amour tels que le mélange des genres, la longueur des récits, le développement des intrigues, les influences anglaise et américaine, la mise en avant de la *french touch*<sup>91</sup> à travers, notamment, la modification de l'image des héros, etc.

La rencontre de ces influences permet aux auteurs français de se démarquer du roman d'amour déchu, dénigré et imprégné de préjugés. Pour marquer ce renouveau du genre et sa mutation<sup>92</sup>, on commence par en changer la dénomination. Le roman d'amour devient romance. Cette désignation, permet, par la même occasion, de donner une nouvelle image à ce nouveau genre romanesque, qui parle encore et toujours d'amour. Ce nouveau genre, se veut plus moderne, plus élaboré, plus vendeur, pour être, semble-t-il, plus reconnu, plus accepté et mieux assumé par ces auteurs et ces lecteurs. L'influence anglo-saxonne se ressent de prime abord à travers le choix de la dénomination du genre « romance »<sup>93</sup> qui est un emprunt à l'anglais.

Cette appellation, a été admise, non par les critiques littéraires ou les universitaires, mais par les lecteurs, les auteurs, les revues spécialisées dans le genre, les blogueurs, et les maisons d'éditions. L'anglicisme *romance* est rapidement adopté pour désigner le renouveau du roman d'amour. Les auteures de romances françaises prennent elles aussi des pseudonymes

---

<sup>91</sup>En Anglais dans le texte signifie la touche française.

<sup>92</sup>On parle ici de mutations car nombreux sont les éléments internes et externes qui démarquent le roman d'amour du XXI<sup>e</sup> siècle de celui de la moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

<sup>93</sup>Le roman d'amour dans les pays anglo-saxons est appelé *Romance Novels* qui veut littéralement dire roman d'amour et désigne de courtes histoires d'amour aux intrigues limitées. « Romance [...] : any unreal or extraordinary story ; [...] S. Novel, fiction, adventure. », *Royal English Dictionary*, Nelson and sons, 1922, Edimbourg.

à consonances anglo-saxonnes, nous pouvons citer l'exemple de Cassandra O'Donnell, d'Angela Behelle ou encore Georgia Caldera.

L'impact anglo-saxon se ressent également dans le mélange des genres qui semble parfois improbable. En effet, la romance s'alliera au roman policier et au roman fantastique par exemple. Évidemment, ces formules avaient déjà été expérimentées par Anne Golon en 1953 dans sa série *Angélique*. Mais, celle-ci avait combiné, deux genres similaires et compatibles, le roman d'amour et le roman historique. En effet, la fusion de ces deux genres semble assez aisée. L'influence anglo-saxonne poussera, le mélange des genres à son paroxysme, en mêlant le surnaturel, le suspense, la science-fiction, l'érotique, l'historique, le religieux, la littérature de jeunesse... à la romance. Ainsi, l'expérience montrait que tout genre littéraire populaire était susceptible de fusionner avec la romance afin de donner naissance à un nouveau sous-genre.

Une autre influence anglo-saxonne se retrouve dans la publication de sagas. Il est vrai que le premier roman-fleuve français est *L'Astrée* d'Honoré Urfé avec pas moins de 60 livres. Anne Golon, publiera elle aussi les aventures d'*Angélique* en 13 tomes. Cependant, il faut reconnaître que l'imprégnation et les rapports d'influence avec le roman d'amour anglo-saxon ont pour conséquence la recrudescence des saga<sup>94</sup>.

### **III. 1. Situation du roman sentimental et du roman d'amour au XXI<sup>e</sup> siècle**

Le roman sentimental et le roman d'amour ont bien évolué au fil des siècles, même si leur trame narrative demeure relativement stable, et même si à certaines époques on peut noter des variations notables ; au début du XVII<sup>e</sup> siècle par exemple, la préférence est donnée au dénouement tragique dans le roman sentimental. Plus tard, on adoptera la fin heureuse, essentiellement, dans le roman d'amour.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, en se focalisant sur les protagonistes, le genre du roman d'amour privilégie l'une des deux formes antiques du roman grec dont il dérive, à savoir : une veine linéaire, simple, centripète, tournée vers elle-même et centrée sur un nombre limité de personnages, en général un couple central.

---

<sup>94</sup>Le terme saga ou romance saga désigne des romances dont les intrigues se déroulent sur plusieurs tomes comme une série télévisée. Le lecteur attend le nouveau tome tout comme il attendrait la sortie de la nouvelle saison d'une série. Certaines saga suivent les aventures des mêmes héros, alors que d'autres mettent en scènes de nouveaux héros en lien avec les héros de la précédente saga.

## ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE

Au siècle suivant en revanche, le roman sentimental renouera avec la seconde forme antique du roman d'amour dotée d'une focalisation plus large, en d'autres termes un roman plus complexe, polyphonique, hétérogène, avec des personnages plus nombreux, et des couples multiples.

L'analyse des sentiments, prendra au fil du temps, une place importante dans la narration de la relation amoureuse. Nous retrouvons ce décryptage des sentiments dans le roman sentimental, à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Interviendra, par la suite, au XX<sup>e</sup> siècle, le mélange des genres roman d'amour et roman historique. Ce procédé, permet à l'auteur de mettre des personnages en situation, dans un cadre temporel antérieur à son époque.

Le cadre spatial évolue dans le roman d'amour. Les histoires donnent moins d'importance à la noblesse et aux récits héroïques. Elles vont se focaliser sur la bourgeoisie dans un premier temps, mais aussi sur les amours des gens du peuple, en les situant dans une époque plus rapprochée, moins exotique. Ce choix de faire évoluer les personnages, entraîne également un changement du lectorat qui inclut des catégories plus populaires. En se démocratisant, le roman d'amour perd de son prestige. Enfin, les sagas font leur apparition, cependant ce type de narration demeure assez rare au XX<sup>e</sup> siècle.

Le XXI<sup>e</sup> siècle marque la naissance d'un nouveau roman d'amour, appelé la romance. Les constantes de la trame narrative, maintiennent le même triptyque : rencontre, disjonction, conjonction. Cependant, contrairement au roman sentimental, la focalisation s'oriente totalement vers le couple. Celui-ci, enchaîne les retrouvailles et les séparations à cause de la multiplication des péripéties. Toujours dans *Martin Eden*, Jack London dénombre quelques raisons de ces disjonctions : « Ainsi, le couple amoureux pouvait être séparé : 1) par erreur ; 2) par la fatalité ; 3) par des rivaux jaloux ; 4) par de cruels parents ; 5) par des tueurs rusés ; 6) par des voisins cupides, etc., etc. »<sup>95</sup>. Enfin, les deux héros se réunissent éternellement au dénouement final. On conservera dans ce nouveau roman d'amour du XXI<sup>e</sup> siècle, quelques aspects du roman sentimental, tels que l'importance donnée à l'analyse des sentiments et de la société. La valeur amour, présente dans le roman d'amour, conservera toute son importance dans la romance.

Contrairement à ce qui était de mise dans le roman d'amour, le réalisme occupera une

---

<sup>95</sup>Jack London, *op. cit.*, p. 57.

## ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>e</sup> SIÈCLE

place plus importante dans la romance, comme se fut le cas dans le roman sentimental. Cependant, alors que le roman sentimental intègre le réalisme dans la relation amoureuse, la romance va plus loin en incorporant la relation sexuelle dans la relation amoureuse.

En effet, la romance s'accorde avec son époque du XXI<sup>e</sup> siècle. Ainsi, la relation charnelle du couple se dévoile, se décrit et s'analyse : on ne se contente plus de parler d'amour, on fait l'amour, dans ce nouveau roman d'amour du XXI<sup>e</sup> siècle. La morale religieuse s'atténue au point où il y a lieu de la qualifier d'inexistante au XXI<sup>e</sup> siècle. Elle est remplacée par une morale à valeur humaine et laïque beaucoup plus souple et accommodante. La morale religieuse ne disparaît pas totalement et se maintient essentiellement dans la romance chrétienne. En effet, selon une étude menée par l'association *Romance writers of America* (RWA), celle-ci, arrive quand même à faire 6% de part de marché<sup>96</sup> en 2007 dans un pays assez puritain comme les États-Unis.

Une des principales évolutions, qui marquera ce début de siècle, est le mélange des genres. Quand au XX<sup>e</sup> siècle le roman d'amour se permet une association avec le roman historique, le roman d'amour du XXI<sup>e</sup> siècle, élargit et multiplie ses frontières. En effet, la romance réussit une parfaite cohabitation et association avec divers genres populaires, donnant ainsi naissance à des sous-genres de la romance, dont le nombre est en constante augmentation. Citons à titre d'exemple : la romance fantastique, la romance fantasy, la romance suspense, la romance érotique, la romance contemporaine, la romance gay, la romance historique, etc. En fait, le classement par thème est quasi infini.

Ce mélange des genres permet aux lecteurs de se familiariser avec des protagonistes dont le profil social ou économique ne correspond pas au leur. Mais, cette barrière sociale n'en est pas vraiment une, car le lecteur s'identifie aux personnages, en raison de l'attention apportée à l'analyse des sentiments, et à la psychologie de la relation... Le lecteur parvient ainsi à vivre par procuration en se projetant dans les personnages même si ceux-ci appartiennent à des milieux aussi inhabituels et excentriques que l'aristocratie victorienne, un clan de vampires, ou le monde des sorciers, etc.

La valeur amour et l'analyse des sentiments et de la société assurent l'harmonie des

<sup>96</sup>Chiffres de 2007 issues d'une étude réalisée aux États-Unis par l'association *Romance Writers of America* sur les sous-genres de la romance. [en ligne] [consulté le 21 août 2016] [https://web.archive.org/web/20071223085813/http://www.rwanational.org/cs/the\\_romance\\_genre/romance\\_literature\\_statistics](https://web.archive.org/web/20071223085813/http://www.rwanational.org/cs/the_romance_genre/romance_literature_statistics)

## ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>e</sup> SIÈCLE

genres et la fidélité des lecteurs. Les séries, nommées saga, explosent. Certains dépassent même la dizaine de tomes et s'étalent sur une décennie. C'est le cas notamment d'*Harry Potter*<sup>97</sup> de J. K. Rowling, de *Twilight* de Stephenie Meyer, de *La communauté du sud*<sup>98</sup> de Charlaine Harris, ou du *Journal d'un Vampire*<sup>99</sup> de L. J. Smith.

La romance du XXI<sup>e</sup> siècle revendique le *happy-end*. Sans le dénouement heureux, la romance n'est plus, et cède sa place à une autre appellation, celle de roman sentimental. Certains, dans le monde audiovisuel actuel, la qualifieront de romance dramatique<sup>100</sup>, en opposition à la romance. Bien qu'une lectrice de romance sache à quoi s'attendre en fin de récit, elle sait qu'elle aura droit à une fin heureuse, elle peut être déçue par le dénouement. Non parce que celui-ci est tragique, cela ne se peut dans une romance, mais uniquement parce que le happy-end ne répond pas à ses attentes, parce qu'il semble bâclée, rapide, fade, ordinaire, téléphonée ou bancale etc.

Au regard de la fin heureuse, nombreux sont les critiques qui accusent la romance et ses auteures de manquer d'originalité et de talent dans la narration. Or, malgré la convention du dénouement heureux cher aux lectrices, les auteures de romances parviennent à les surprendre. La surprise ne réside pas dans l'avènement de la fin heureuse, mais surtout dans le choix du chemin qui y mène et la manière dont est présenté ce *happy-end*.

Une autre distinction majeure de ce nouveau roman d'amour du XXI<sup>e</sup> siècle, se retrouve dans la représentation du dénouement final. Nous l'avons vu, le roman sentimental ne respecte pas toujours la formule, quasi mathématique des contes de fées et du roman d'amour, qui consiste à dire : fin heureuse = ils se marièrent + ils eurent beaucoup d'enfants. En effet, tout en respectant la clause de la fin heureuse le roman sentimental tente d'intégrer au mieux les réalités socio-culturelles de notre époque.

Le roman d'amour et la romance tiennent à respecter ce schéma de la fin heureuse. Néanmoins, contrairement au roman d'amour, la romance le contourne d'une autre manière, en supprimant par exemple le mariage et les enfants, ou en intégrant les relations charnelles avant le mariage. Ce dernier point se retrouve même parfois dans les romances historiques.

---

<sup>97</sup> Bien qu'il ne s'agisse pas d'une histoire d'amour définie par la règle de l'homme qui rencontre une femme, l'amour est le thème le plus présent dans cette saga.

<sup>98</sup> Saga en 14 volumes, connus aussi sous le nom de *True Blood* ; titre donné à la série télévisée.

<sup>99</sup> Titre original : *The Vampire Diaries*, dont les 11 tomes ont été adaptés en série sous le titre *Vampire Diaries*.

<sup>100</sup> Essentiellement dans le monde du cinéma car les publicitaires l'ont bien compris, le mot romance est lucratif.

## ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE

Certaines romances, mettent en scène des couples, dont la plénitude et la finalité, ne se concrétise pas dans le fait d'assurer une descendance. La finalité est représentée par l'unification du couple en lui-même et par lui-même. Sa force est en lui, et non dans la conception d'une famille. Le couple se suffit à lui-même, tout en gardant la singularité de chaque unité. L'union du couple se veut plus actuelle et non uniquement reproductive.

Peut-être, est-ce là, la représentation du caractère individualiste qui caractérise les sociétés modernes qui connaissent une diminution des naissances, des mariages de plus en plus tardifs, voire inexistantes. Les gens choisissent de s'unir en dehors des liens sacrés du mariage, afin de ne pas unir leurs noms au bas d'un parchemin<sup>101</sup>. Nous laisserons le soin aux sociologues, d'apporter des explications scientifiques à ce phénomène planétaire, qui touche de plus en plus les sociétés modernes.

Constance et évolution. Voilà ce que nous pouvons déduire de notre brève étude diachronique sur le roman sentimental, depuis sa naissance il y a deux mille ans. Croissance encore plus remarquable et remarquable à partir du XIX<sup>e</sup> siècle avec la sérialisation du genre. À ses débuts, le genre romanesque va même jusqu'à se confondre avec le roman sentimental et le roman d'amour.

Le noyau du roman d'amour étant, comme son nom l'indique, l'amour. Celui-ci, est présent de manière directe ou indirecte dans un bon nombre de romans, au point qu'on en vient même à les associer. Même le grand Stephen Howking déclara, après le diagnostic de sa maladie, que son mariage fut le plus grand tournant dans sa vie<sup>102</sup>. Howking attend la mort, découvre l'amour, et nous apprend le monde. Voici ce que dit Ellen Constans au sujet de l'amour : « Bientôt on découvrira que la sensibilité, capacité à aimer et à être ému par l'amour, est la marque d'une « âme » et que la vie ne vaut pas d'être vécue sans l'ivresse, sans le bonheur et même sans le malheur de la passion. »<sup>103</sup>. L'intérêt est tel que l'amour est transposé un peu partout dans l'espace du roman, quel qu'en soit le genre dominant.

Ulysse trouve la force de poursuivre son voyage par amour pour sa femme. Par amour, Roméo et Juliette trahissent leurs familles ; Darcy et Elizabeth vont à l'encontre des strates

---

<sup>101</sup>Georges Brassens, « La non demande en mariage », in *Supplique pour être enterré*, 1966.

<sup>102</sup>H. W. Wilson compagne, *Current Biography*, 1984, New York City.

<sup>103</sup>Ellen Constans, *Parlez-moi d'amour : Le roman sentimental, Des romans grecs aux collections de l'an 2000*, *op. cit.*, p. 118.

## ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE

sociales, Madame Bovary transgresse la morale, Des Grieux et Manon se laissent emporter par leur passion. Dans *Ce mal étrange*, roman policier de Patricia Highsmith, David Newmeister sombre dans la folie et tue par amour. Dans, *Ce que le jour doit à la nuit* de Yasmina Khadra, le personnage Younes Jonas connaît un bouleversement dans sa vie après avoir renoncé à l'amour. Dans le genre romanesque, l'amour s'affiche parfois. D'autres fois se cache, mais demeure présent à des degrés différents.

L'église tentera, évidemment sans succès, d'interdire le genre romanesque, on le décrit « frivole et dangereux pour la moralité des lectrices »<sup>104</sup>. N'y arrivant pas, elle essaiera de le détourner comme a tenté de le faire l'Abbé Prévost dans *Manon Lescaut* en insérant une préface qui expliquait les objectifs éducatifs de son récit.

L'un des reproches adressé à l'Abbé Prévost a été son trop grand talent à peindre les passions de sorte que celles-ci auraient pu apparaître attrayantes aux lectrices :

Quel père et quelle mère ne tremblerait pas s'il trouvait entre les mains de leurs enfants, l'histoire du Chev. Des Grieux et de Manon Lescaut ? Les excès des passions ne furent jamais recouverts d'un coloris plus éblouissant, et l'oubli des devoirs ne fut jamais excusé par des raisons plus spécieuses.<sup>105</sup>

L'attitude de l'église varie considérablement selon le temps et l'époque. Anne Henri Dampmartin note que « la religion chrétienne n'a pas arrêté le cours des Romans » même si à ses débuts elle reproche à « ces écrits frivoles mais séduisants [de faire] perdre de vue les sciences utiles et solides » et il arriva même que des évêques écrivissent en bonne conscience des romans d'amour.<sup>106</sup>

On va même jusqu'à proposer *Manon Lescaut* aux lectrices du roman d'amour chrétien et religieux. Mais, malgré les avertissements et les recommandations de lecture de l'Abbé Prévost, sa préface n'a pas eu l'effet escompté. Ne tenant pas compte de la morale religieuse, les lectrices n'y voyaient qu'une histoire d'amour tragique et agréable à lire.

Le sexe des lectrices est rappelé comme le critère justifiant le dénigrement de toute sorte de romans. En effet, la lecture romanesque féminine et les travers qui lui sont attachés

---

<sup>104</sup>Ellen Constans, *Parlez-moi d'amour : Le roman sentimental, Des romans grecs aux collections de l'an 2000*, *op. cit.*, p. 118.

<sup>105</sup>Anne-Henri Cabet Dampmartin, (1755-1825), *Des Romans*, Ducauroy, Paris, 1803, pp 25-26.

<sup>106</sup>*op. cit.*, : « Nous voyons au quatrième siècle, Héliodore devenir évêque de Trica, quoiqu'il fut l'auteur d'un roman amoureux : sa nouvelle dignité ne l'engagea point à supprimer, encore moins à désavouer, la production qui lui paraissait à bon droit un titre de gloire. », Anne-Henri Cabet Dampmartin, p. 5.

(crédulité, lecture au premier degré) sont un lieu commun de l'histoire littéraire. Ainsi, on décrira ce sexe faible dominé par la sensibilité et les sensibleries comme un « public inculte ou ignorant une littérature de médiocre aloi »<sup>107</sup>, à qui ces lectures semblent suffire et convenir.

### **III. 2. Évolution du genre**

Roman sentimental et roman d'amour naissent dans le monde littéraire, mais leur vie s'épanouit dans le monde du roman populaire et de la paralittérature. Ils puisent leur force dans le nombre de leurs lecteurs, aux profils innombrables et variés, sans cesse renouvelés. Ce caractère populaire, est sans doute ce qui a permis aux genres de mieux s'épanouir en dehors des restrictions imposées par la littérature élitiste.

Bien que codifié par sa thématique et sa structure narrative, le genre du roman d'amour a su se métamorphoser grâce à l'hybridation avec d'autres genres populaires. Il s'est également lié à d'autres formes d'art telles que le cinéma et la télévision, donnant naissance à des adaptations en films et en séries télévisées.

L'évolution du roman d'amour et du roman sentimental engendre la romance moderne et tous ses sous-genres distinctifs. Ces sous-genres émergent grâce au mélange de la romance avec d'autres genres. Apparaît alors la romance contemporaine, historique, fantastique, érotique et même la romance à suspense à laquelle se mêle un autre genre dominant de littérature populaire : le roman policier.

Dans le théâtre sentimental, s'offrent deux cas de figure. Le premier met en scène un couple qui ne s'aime pas et se repousse. Le second, représente un couple qui s'aime, mais qui n'a pas le droit de s'unir à cause de contraintes extérieures (différences sociales, opposition de la famille, règles morales) qui lui interdisent toute réalisation. Le couple tente alors de s'éloigner, de lutter contre l'amour et de ne pas succomber à ses désirs pour son bien propre et le bien de tous. C'est le cas, par exemple, de Leonardo et Novia dans *Noces de sang*. Lorsqu'ils finissent par s'enfuir ensemble le jour des noces de Novia, qui doit épouser un autre homme Novio, Leonardo est tué. Dans *Le jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux, Silvia et Dorante décident qu'ils ne s'aiment pas, avant même de se rencontrer. Grâce à un

---

<sup>107</sup>Ellen Constans, *Parlez-moi d'amour : Le roman sentimental, Des romans grecs aux collections de l'an 2000*, op. cit., p. 118.

subterfuge qui permet un échange des rôles, ils finissent par s'aimer sans même en avoir conscience.

Dans la romance, les deux cas de figure se retrouvent également : les amants qui s'attirent et ceux qui se détestent. Et dans les deux situations, les deux principaux protagonistes se sentent physiquement attirés l'un par l'autre. La tension qui anime le récit, s'explique par le fait, qu'au lieu de se rapprocher et de sceller leur union, ils cherchent à s'éloigner par tous les moyens, ou du moins à nier tout amour.

Dans le roman sentimental, aucune description des préliminaires amoureux, pas de baiser, d'attouchement, tout passe par l'expression verbale. Les sentiments sont dits, mais non représentés, tout est dans les paroles des amoureux qui échangent. Ainsi est révélée la force de leur amour aux lecteurs.

La romance, quant à elle, ne censure pas l'expression charnelle de l'amour. Elle décrit ou rapporte avec plus ou moins de caractérisation : baisers, caresses, relations intimes et amoureuses. La romance va, parfois, jusqu'à décrire minutieusement les actes, les positions, la volupté ou la douleur, et le ressenti des personnages féminins. En revanche, celle-ci est plus discrète en ce qui concerne le plaisir masculin qui reste suggéré à travers le point de vue féminin.

Le viol, qui met en scène le héros ou l'héroïne, est décrit. Compte-tenu des circonstances, on le retrouve, quasi exclusivement, dans la romance historique. Le viol est généralement utilisé dans la romance historique, afin d'introduire une relation sexuelle hors mariage entre deux héros qui se détestent de prime abord.

Dans la romance historique, le thème du mariage forcé permet de soumettre des femmes obstinées, féministes, réticentes au mariage et à l'amour. Des femmes qui ont soif de liberté et pour qui mariage signifie prison. Ces femmes se retrouvent ainsi mariées à leurs opposés, des hommes rétrogrades, paternalistes, machistes. Cette rencontre de personnages antagonistes ou incompatibles est riche de développements narratifs.

De nos jours, l'image de la femme dans la romance tend à s'améliorer. L'émergence et l'impulsion des blogs qui ont apporté une nouvelle forme de « critique » littéraire, contribue à l'évolution du genre. Aux États-Unis, dans l'aire culturelle anglo-saxonne, la réception de la romance est beaucoup plus souple que dans l'aire francophone ; on y consacre même des

ateliers d'écriture. Néanmoins, les lecteurs et les auteurs ont du mal à assumer ouvertement leur attachement à cette littérature féminine, bien que la romance représente le premier marché mondial du livre, devançant même le roman policier.

### **III. 3. Maisons d'éditions**

Il semble que les maisons d'édition et les libraires aient adopté le terme de genre sentimental dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle. Nous retrouvons le terme « roman sentimental » dès 1819, dans une liste de romans à lire, classée par ordre des matières et par sujets traités dans le *Dictionnaire des romans anciens et modernes ou méthode pour bien lire les romans*. Cette liste, réalisée par A. Marc et Alexandre-Nicolas Pigoreau, est destinée aux libraires. On y trouve romans de chevalerie, des romans de jeunesse, des romans noirs, des romans de magie, etc., et bien entendu le roman sentimental. Dans cette dernière catégorie, on répertorie les œuvres de Mmes Cottin, Riccoboni, de Genlis, de Grafigny, de Montolieu. Certains noms d'auteurs et certaines œuvres apparaissent dans plusieurs catégories en même temps, voici ce que dit à ce propos l'éditeur A. Marc dans son *Dictionnaire des romans anciens et modernes ou méthode pour bien lire les romans* :

Par exemple, on demandera pourquoi *Alfred et Liska* (il n'est pas le seul) se trouve répété dans cinq à six genres ? La raison en est toute simple ; c'est que dans le même ouvrage on y trouve toutes ces variations : il est historique, sentimental ; il y a des batailles, des amours, etc., etc. ; et un bon roman contente bien des goûts.<sup>108</sup>

Notons que, dans son *Dictionnaire des romans anciens*, A. Marc aborde la question du genre dans la partie « Avis ». Il est nécessaire de signaler qu'il ne s'agit nullement de genres littéraires dont il est question, mais de genres de lectures. En effet, quand nous nous dirigeons à la table des matières, il est clairement stipulé « Divisions et classements de tous les genres de lectures convenables à tous les goûts, arrangés par ordre de matière et par ordre alphabétique »<sup>109</sup>.

Dans cette division, nous retrouvons quelques autres dénominations intéressantes telles que « Romans d'amours pastorales et champêtres », « Roman d'amour et de galanteries », ou encore, sur la même ligne que le roman sentimental, « Romans sentimentaux, pathétiques,

---

<sup>108</sup>A. Marc et Pigoreau, *Dictionnaire des romans anciens et modernes ou méthode pour bien lire les romans*, Paris, A. Marc et Pigoreau, 1819. p. VIII.

<sup>109</sup>*Ibid.* p. IX.

attendrissants et larmoyants »<sup>110</sup>.

Le terme roman d'amour est présent, mais il est rattaché à la vie campagnarde. Quant au roman sentimental, il est assimilé et apparenté au roman pathétique et au roman larmoyant. Une sorte d'échelle émotionnelle semble servir de baromètre, dans l'ordre de classement par matière. Dans ce classement, en matière de chiffre des tirages, le roman sentimental se classe en seconde position, juste derrière le roman noir. Deux genres populaires qui sortent déjà du lot, dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle.

Deux genres populaires logés à la même enseigne. Deux genres populaires qui ont prouvé leur grandeur et leur richesse grâce à de talentueux auteurs qui ont su transformer des histoires d'enquête, de crimes, d'amour, de haine, de vengeance etc. Deux genres qui abordent des thèmes politiques, sociétaux, psychologiques, culturels etc. Deux genres populaires qui donnent naissance à de fabuleux chefs-d'œuvre, désormais classiques de la littérature, adaptés au cinéma et à la télévision.

Nous pouvons citer l'exemple de *L'inconnu du nord-express* de Patricia Highsmith, de *La dame en blanc* de Wilkie Collins, des *Dix petits nègres* d'Agatha Christie, d'*Orgueil et préjugés* de Jane Austen, de *Jane Eyre* de Charlotte Brontë, d'*Anna Karénine* de Léon Tolstoï, ou plus récemment de la saga *Twilight* de Stephenie Meyer... Ces romans ont tous été de grands succès littéraires et télévisuels, en dépit de leur inclusion par la critique tant journalistique que savante dans les catégories littéraires discréditées que sont le roman sentimental, le roman d'amour, la romance et le roman policier.

De nos jours, certaines maisons d'édition se sont spécialisées dans le roman d'amour et dans la romance. La plus célèbre est, sans conteste, la maison d'édition canadienne « Harlequin », fondée en 1949. Elle comporte aujourd'hui, dans sa version anglaise, une trentaine de collections. La maison d'édition canadienne s'est implantée en France en 1978, en s'alliant à la maison d'édition française « Hachette Livre ».

En 2016, la filiale française d'« Harlequin », compte vingt-huit collections. L'une des dernières collections à avoir vu le jour est la collection « Victoria », spécialisée dans la romance historique de Londres et des Highlands. La maison d'édition « Harlequin » publie environ cent-dix titres par mois, traduits dans plus de trente langues, distribués dans une

---

<sup>110</sup>A. Marc et Pigoreau, *op. cit.*, p. IX.

centaine de pays. Dans un monde où l'édition est en crise, « Harlequin » affiche en 2012 un chiffre d'affaire de 352 millions d'euros<sup>111</sup>. À titre comparatif, Apple a un chiffre d'affaire de 158 millions d'euros en 2013<sup>112</sup>. Ce chiffre établit la dimension substantielle de la demande et le nombre considérable des lecteurs au point qu'on estime à quatre le nombre d'exemplaires « Harlequin » vendus par seconde dans le monde<sup>113</sup>.

Pour répondre à cette demande en hausse croissante, de nouveaux labels et de nouvelles filiales, collections, et séries françaises voient le jour. Le label « Milady », par exemple, est lancé en 2008 par la maison d'édition Bragelonne, elle-même créée en 2000 et spécialisée dans le fantastique et la science-fiction. En plus des autres collections de base disponibles, « Milady » se consacre essentiellement à la romance avec ses collections : « Romance », « Romantica », « Bit-lit » et « Emma ».

Apparaît en 2012, l'édition « Cylog » entièrement consacrée la romance francophone. Cette maison d'édition propose sept collections dédiées à la romance : « Maia » (romance historique), « Agena » (romance contemporaine), « Pléiade » (romance fantastique), « Sélène » (romance suspense et militaire), « Bliss new adult », « Bliss young adult » (romance destinée au jeune lecteur), ainsi que la collection « Atria », consacrée à la romance homosexuelle.

En 2013, sont créées les éditions « Charleston », spécialisées dans la littérature féminine. « Charleston » propose, entre autre, la collection « Diva », distribuée en trois séries : « Diva Romance », « Les infortunes conjugales » et « Régence », toutes dédiées à la romance.

Créée en 2005, la maison d'édition « Hugo & Cie » lance le label « Hugo roman » en 2012, entièrement voué à la romance. Nous y retrouvons les collections « New romance », « Young adults » et « Romance historique ». Un festival de la New romance sera lancé par la maison d'édition en 2015.

---

<sup>111</sup>Anne Feitz, Harlequin : la belle rentabilité du roman sentimental, in *Les Echos*, [en ligne], publié le 16 avril 2012, [consulté le 21 août 2018] <https://www.lesechos.fr/2012/04/harlequin-la-belle-rentabilite-du-roman-sentimental-355215>

<sup>112</sup>Benjamin Chapon, « Apple a eu un chiffre d'affaires de 174 milliards de dollars en 2013 », in *20 Minutes*, [en ligne], publié le 14/04/2014, [consulté le 21 août 2018] <https://www.20minutes.fr/high-tech/1351553-20140414-apple-chiffre-affaires-174-milliards-dollars-2013>.

<sup>113</sup>Anne Feitz, *op. cit.*, <https://www.lesechos.fr/2012/04/harlequin-la-belle-rentabilite-du-roman-sentimental-355215>

## *ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE*

D'autres maisons d'édition françaises plus anciennes, comme « J'ai lu », proposent désormais leurs propres collections spécialisées dans la romance. Nous retrouvons la collection à série unique « Darkight » dédiée à la romance fantastique. Nous avons également la collection « J'ai lu pour Elle », qui se composait de dix-huit séries en 2019. En 2015 seulement sept séries étaient disponibles : « Passion intense », « Promesse », « Aventures et Passions », « Barbara Cartland », « Crépuscule », « Romantic Suspense » et « Frisson ». Nous remarquons une augmentation considérable des séries dans les divers labels et collections des éditions orientées romance. On se spécialise en allant toujours plus dans le détail pour mieux cibler le lecteur. Toutes ces séries du label « J'ai lu pour Elle » sont dédiées à la romance et à ses différents sous-genres, cela va du contemporain à l'historique en passant par le fantastique, le policier, ou l'érotique, ainsi que la romance de jeunesse.

Certains labels ou maisons d'éditions comme « Milady », « Charleston » ou encore « Cyplog », ne se contentent plus d'offrir des traductions de romances anglo-saxons aux lectrices francophones, comme le faisaient auparavant les éditions Harlequin. Les maisons d'éditions et labels français donnent leur chance aux auteures francophones. De nouveaux noms, un style différent, des perspectives variées, apparition de nouveaux sous-genres..., une romance à la française voit le jour. Des auteures telles que : Éléonore Fernaye, Georgia Caldera, Camille Adler, Angela Behelle, Sophie Jomain, Laura Trompette, Sklaerenn Baron, Emily Blaine, Belinda Bornsmith, etc. représentent désormais le genre de la romance en France.

Éditeurs, lecteurs et auteurs de romans populaires (roman policier, roman d'amour, romances) sont logés à la même enseigne. À tous fait défaut la reconnaissance institutionnelle ; on dira des lecteurs qu'ils sont amateurs de polars, lecteurs du dimanche, ou lecteurs de gare, adonnés à « une sorte de vice mineur, un peu sot et modérément nuisible, à ranger quelque part entre le tabac et les mots croisés. »<sup>114</sup>. Aujourd'hui, grâce aux possibilités démultipliées d'Internet, le lectorat de ces genres populaires a accès aux magazines en ligne, aux blogs et aux sites dédiés à ces genres littéraires. Ces différents supports du web, leur permettent de s'exprimer en donnant leurs avis sur les romans, les auteures, les labels et les maisons d'éditions.

---

<sup>114</sup>Edmund Wilson, « Pour ou contre le roman policier » (20 janvier 1945), in *Magazine littéraire*, avril 1983, n° 194, p. 29.

## ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE

Des prix littéraires spécialisés sont désormais décernés ; certaines de ces distinctions sont même remises par les lecteurs. Le Grand prix de la littérature policière<sup>115</sup> est remis chaque année depuis 1948 afin de récompenser les meilleurs romans policiers de l'année en France et dans le monde. Depuis 1982, l'association *Romance Writers of America*<sup>116</sup> remet les RITA Awards afin de gratifier l'excellence dans les treize catégories de la littérature romantique.

On assiste même à l'organisation de festivals, conférences, journées d'études, etc., totalement dédiés à ces genres populaires. *Les romantiques*<sup>117</sup> a organisé pour la première fois à Paris en 2015, le Festival annuel du roman féminin, auquel ont assisté et participé auteures et lecteurs de romances du monde entier. En 2011, le Centre d'Étude du Roman et du Romanesque, en collaboration avec le Centre d'Étude des Relations et Contacts Linguistiques et Littéraires de l'université de Picardie Jules Verne, consacre tout un dossier au genre de la romance que György Lukás avait défini comme « drame non tragique »<sup>118</sup>.

Dans cette étude historique du roman sentimental et du roman d'amour, nous avons commencé par établir une distinction entre les deux genres roman d'amour et roman sentimental, afin de les clarifier et de préciser analogies et dissemblances. Nous avons ensuite suivi la genèse, et l'évolution historique du roman sentimental et du roman d'amour, et ce dès le début notre ère afin d'asseoir la légitimité historique des deux genres, du fait de leur ancienneté. Aussi nous avons pu mieux apprécier les raisons de la dégradation du genre du roman d'amour dès le XVII<sup>e</sup> siècle, et plus particulièrement à partir du XIX<sup>e</sup> siècle. Ainsi, la sérialisation du genre que nous proposons de désigner de la formule *fast-book* commence à apparaître. Puis nous avons suivi l'évolution des deux genres durant le XX<sup>e</sup> et le XXI<sup>e</sup> siècle afin d'expliquer la naissance du genre de la romance. Un dernier point a été consacré aux maisons d'éditions afin d'illustrer la fortune de ces genres et leur classement par les maisons

---

<sup>115</sup>Prix littéraire fondé en 1948 par le critique et romancier Maurice-Bernard Endrèbe, il est destiné à récompenser les meilleurs romans policiers français et étrangers.

<sup>116</sup>C'est une association composée d'écrivains, elle a pour but de promouvoir la littérature romantique et de soutenir les jeunes auteurs.

<sup>117</sup>Site Internet créé en 2001. Un webzine mensuel est lancé en 2007, au mois de septembre 2016 est publié le N° 100 de ce magazine dédié à la romance.

<sup>118</sup>György Lukás, « L'Esthétique de la romance : Tentative d'établir les fondements de la forme du drame non tragique », in *Romanesques – 4*, Carlo Umberto Arcuri et Christophe Reffait, Amiens, Encrage Université, 2011, p. 59.

*ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE*

d'éditions. Nous avons également répertorié quelques maisons d'éditions, collections et labels consacrés au genre de la romance.

## CHAPITRE II

### ROMANCE

Nous allons, dans ce deuxième chapitre, étudier le genre de la romance. D'abord nous tenterons de légitimer le nom donné à ce genre, ensuite nous définirons le genre. Puis, nous dresserons les caractéristiques des trois genres : roman d'amour, roman sentimental et romance. Enfin nous établirons un aperçu sur les critiques littéraires liées au genre du roman d'amour en général.

#### I. LÉGITIMITÉ D'APPELLATION ET ESSAI DE DÉFINITION DU GENRE ROMANCE

Nous l'avons vu, la production littéraire décrédite et dénigre le genre du roman d'amour en général, depuis bien longtemps déjà. Le genre de la romance souffre de préjugés similaires. Nous allons tenter, dans ce deuxième chapitre, de désigner l'origine du terme romance. En français, la romance désigne une composition musicale. On l'utilisait dans un premier temps pour parler des accompagnements musicaux frénétiques espagnols du Moyen-Âge. Plus tard, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le terme romance évolue et indique plutôt des accords plus calmes et cristallins comme ceux du compositeur français Claude Debussy<sup>119</sup>.

Dans ce travail qui concerne la romance française du XXI<sup>e</sup> siècle, il n'est nullement question de littérature romantique, de chanson sentimentale, de *romancero*<sup>120</sup> : chant poétique espagnol du XIV<sup>e</sup> siècle tiré des chansons de geste, ni même de poèmes ou de genre poétique populaire apparu dans la littérature française au XVIII<sup>e</sup> siècle. Le terme ne renvoie pas, non plus, aux romans de chevalerie anglais du XII<sup>e</sup> siècle inspirés des romans courtois et des chansons de geste.

##### I. 1. Origine du terme et définition

Dans leur article publié dans les *Romanesques* en 2011, Carlo Umberto Arcuri et Christophe Reffait, expliquent que chez les Anglais, le terme romance revêt deux acceptions. La première est liée à la narration, et romance aura le sens de roman d'aventure et de roman sentimental. On l'utilise pour désigner aussi bien les romans de chevalerie que les romans de

---

<sup>119</sup>Carlo Umberto Arcuri et Christophe Reffait, « Présentation », in *Romanesques – 4*, Encrage Université, 2011, p. 7.

<sup>120</sup>Romance en espagnol : poème en vers octosyllabiques parlant d'Histoire, d'amour et d'épopée. (définition CNRTL)

## ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE

la collection Harlequin, ou ceux de Barbara Cartland. En Angleterre, le terme *novel*<sup>121</sup> remplacera petit à petit le terme romance qui désignait les romans de Barbara Carland et des éditions Harlequins. *Novel*, qui est le doublet du déplaisant genre romance, sera l'équivalent du roman sentimental en France. Le *Royal English Dictionary* définit ainsi le terme *novel* : « *A story wholly made up, or founded on fact, to show the human passions*<sup>122</sup>. »

Alors que le genre *novel* est l'objet de davantage de considération, le terme romance en Angleterre désignera les romans « bas de gamme » comme : « any unreal or extraordinary story<sup>123</sup> ». La différence d'accueil accordé à la romance et au roman (*novel*) repose sur le rapport de ces genres au réel, à supposer que celui-ci puisse être défini. La cause du discrédit de la romance réside dans sa supposée connivence avec l'in vraisemblable, la fantaisie, l'imagination débridée et par suite, la facilité ; en revanche le roman (*novel*), en raison de ses attributs de sérieux, de réalisme — et donc d'effort et de travail du romancier —, connaît davantage d'attention et de respect, sinon du public, du moins de la part de la critique universitaire ou savante.

Romance peut être assimilé en France au roman d'amour ou plus exactement au roman à l'eau de rose. Les Anglais vont donc délibérément créer une disjonction entre *novel* et romance.

Le terme romance en Angleterre revêt une signification dramatique. En effet, celui-ci désignera des pièces de théâtre dotées d'une suite invraisemblable de dramatiques péripéties, mais dont le dénouement est heureux. Nous retrouvons ce type d'écrit entre le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle et le début du XVII<sup>e</sup> siècle. C'est de là certainement qu'est originaire la pensée du sociologue et philosophe hongrois Lukács György, qui définit la romance comme une forme de drame non tragique<sup>124</sup>.

Dans notre étude sur l'origine du terme romance, nous nous basons, entre autre, sur un essai du philosophe et critique littéraire hongrois György Lukács écrit en 1911, intitulé *L'Esthétique de la romance : Tentative d'établir les fondements de la forme du drame non tragique*. Cet écrit a failli ne jamais voir le jour. En effet, c'est par le plus grand des hasards

---

<sup>121</sup>Extension du mot nouvelle en français et descendant de celle-ci.

<sup>122</sup>Une histoire entièrement inventée ou fondée sur des faits pour montrer les passions humaines.

<sup>123</sup>Toute histoire irréaliste ou extraordinaire.

<sup>124</sup>György Lukács, *op. cit.*, p. 59.

qu'un employé de banque découvre en 1973, soit deux ans après le décès de György Lukács, un ensemble d'essais et de manuscrits inédits « dans une malle abandonnée dans le dépôt de sa banque, personne n'avait eu vent de cet essai consacré au « drame non tragique ». Depuis il n'en existait qu'une traduction hongroise (1977) »<sup>125</sup>. Il faut attendre 1997 pour voir surgir une retranscription allemande, et 2011 pour qu'apparaisse une traduction française enrichie d'une étude consacrée à cet essai de György Lukács dans la revue *les Romanesques* ; nous tenterons *infra* de synthétiser cet essai.

Fondée en 1980 aux États-Unis, l'association *Romance writers of America* (RWA) regroupe des auteurs de romans d'amour, romans sentimentaux et romances. Elle définit ainsi la romance :

*These are stories in which two individuals come to a greater understanding of themselves through a romantic relationship. It's virtually guaranteed that no children, dogs, heroes, or heroines will die. There are obstacles and dark moments when all seems lost before ending happily*<sup>126</sup>.

La romance, selon cette association, est un roman dont la thématique première est une histoire d'amour ayant une conclusion émotionnellement satisfaisante et qui se veut optimiste. L'histoire doit mettre en scène deux individus qui parviennent à une meilleure compréhension d'eux-mêmes et à se surpasser à travers la relation amoureuse. La romance étant positive, elle doit garantir de ne tuer ni enfant, ni chien, ni héros ou héroïne. Ceci ne doit cependant pas empêcher la mise en scènes d'obstacles et de moments sombres ou tout semble perdu pour les héros. Évidemment l'histoire doit avoir une conclusion heureuse.

## **I. 2. L'esthétique de la romance selon György Lukács**

Nous l'avons évoqué plus haut, György Lukács définit la romance comme une forme de drame non tragique. Cette définition, bien que très réductive est cependant très explicite. En effet, une romance est un récit constitué d'un grand nombre de péripéties souvent dramatiques, qui causent la séparation temporaire du couple, alors que celle-ci semble de prime abord irrévocable. Tout comme Ellen Constans, nous nommerons ces péripéties dramatiques des disjonctions. Ces disjonctions créent la séparation provisoire du couple héros de l'histoire. Les disjonctions se doivent être terribles et sembler inextricables afin de mieux

---

<sup>125</sup>Carlo Umberto Arcuri et Christophe Reffait, *op. cit.*, p. 11

<sup>126</sup>Maya Rodale, *Dangerous Books for girls : The bad reputation of romance novel explained*, Amazone Fulfillement, 2015, p. 16.

apprécier la jonction finale qui se révèle à travers cette fin heureuse.

La romance partage ce trait du dénouement heureux avec d'autres genres, en particulier le conte, mais également le roman-photo dont le *happy end* est une des conventions capitales ; la transgression de ce principe par le choix de fins dramatiques génère les protestations de lecteurs contrariés dans leurs attentes et leurs habitudes confortables. Parmi d'autres conventions génériques, Alexandra Koeniguer note cette caractéristique de la romance dans sa variété « roman-photo » qui prospère à partir de la fin de la Seconde Guerre mondiale :

La liste des conventions se solde enfin avec la règle du *happy-end*. Une fin miraculeuse, souvent décriée comme convenue, mais qui est parfaitement cohérente avec l'univers fantasmagorique du roman-photo. Un univers qui s'annonce dès la couverture du roman-photo en affichant dans un titre proverbial, et avec le sourire des modèles, le bonheur comme une promesse. *Nous Deux* n'est-il pas « l'hebdomadaire qui porte bonheur » ?<sup>127</sup>

Comme le stipule Lukács : « Toute œuvre littéraire est déterminée par sa fin »<sup>128</sup>, c'est en effet cette fin heureuse qui transforme tous les épisodes dramatiques et en fait des épisodes non tragiques. Si les événements dramatiques devaient s'achever par une fin tragique comme la mort des protagonistes par exemple, nous sortirions du cadre du genre de la romance.

De façon générale, un roman policier classique est caractérisé par la découverte du criminel à la fin du récit. Que l'énigme soit résolue par un personnage du récit ou le détective importe peu au plan de la définition du genre. Dans un roman fantastique, la fin détermine également le genre voire le sous-genre. Un récit fantastique dans lequel le doute subsiste jusqu'à la fin du récit et même après celui-ci, est qualifié de fantastique pur. Alors qu'un récit fantastique, qui fournit une explication scientifique ou merveilleuse à la fin de l'histoire, changera de sous-genre. De fantastique pur, il deviendra fantastique-étrange ou fantastique-merveilleux. Tout comme dans un roman policier, fantastique ou dans une romance, la fin du récit joue un rôle primordial dans la détermination du genre auquel appartient l'œuvre littéraire.

Ce point de départ qui s'impose dans la romance comme critère obligatoire, à savoir une fin non tragique et donc heureuse, a un impact sur l'intégralité du récit. Bien que la

---

<sup>127</sup>Alexandra Koeniguer, *op. cit.*, p. 45.

<sup>128</sup>György Lukács, *op. cit.*, p. 61.

romance soit saturée d'infinies péripéties dramatiques et insolubles, celles-ci ne doivent pas être immorales ou malhonnêtes pour le lecteur ou l'un ou l'autre des protagonistes, au risque de rendre impossible, voire invraisemblable le *happy-end*. Pour ces raisons, dans une romance, une héroïne ou un héros affligé d'une perversion est inconcevable. Dans les romances, les auteurs jouent essentiellement sur les rumeurs et les malentendus pour créer les péripéties dramatiques ou ce qu'on peut appeler aussi les disjonctions.

Alors que certains détracteurs de la romance avancent l'inutilité d'une telle lecture, du fait que le lecteur connaît à l'avance la fin du récit, György Lukács, sociologue de la littérature, affirmera que :

Dans la création littéraire, il ne peut y avoir de surprise, rien de « nouveau » au sens propre du mot ; même la fin inattendue, la chute de la nouvelle n'est rien d'autre que la décharge d'une tension savamment créée et maintenue, et c'est uniquement parce que tout se passe exclusivement dans l'atmosphère de cette surprise attendue que la nouvelle peut offrir une surprise finale.<sup>129</sup>

Dans ce passage, Lukács rappelle que la nature du dénouement est incluse dans l'œuvre proprement dite quel qu'en soit le genre. En effet, la « surprise » finale est potentiellement présente dans la tension qui nourrit le caractère dramatique du récit. Bien que le code générique assure au lecteur que les deux protagonistes auront une fin heureuse, il ne sait ni comment, ni pourquoi, ni quand, ni où celle-ci aura lieu. C'est pourquoi le lecteur sera surpris par la manière dont ce dénouement final sera présenté et mis en place.

Cette forme de narration déterminée par une fin heureuse a un pendant épique dans le conte de fées. Dans ce type de récit, les héros ne meurent jamais. Même s'il peut leur arriver de disparaître temporairement, ou de s'endormir comme dans *La belle au bois dormant*, ils finissent par revenir à la vie à la fin de l'histoire. Dans *La belle et la bête*, la bête finit par redevenir un jeune et beau prince... rien n'est définitivement perdu. Le lecteur d'un conte de fées, doit admettre la fiction en refoulant ses croyances ordinaires dans les limites de sa lecture, en raison du pacte implicite avec l'auteur de contes de fées. Bien qu'on rencontre dans le conte des éléments de la vie réelle, s'y mêlent également des situations et des événements surnaturels, rationnellement inexplicables, que le lecteur admet comme naturels selon la logique du conte.

La romance elle, diffère du conte de ce point de vue. Le lecteur d'une romance n'est

---

<sup>129</sup>György Lukács, *op. cit.*, p. 61.

pas plongé dans le merveilleux. Bien au contraire, on offre au lecteur un environnement réaliste et ce même dans la romance historique marquée par la minutie, dans la reconstitution scrupuleuse du contexte historique d'une époque donnée.

Nous retrouvons cependant des exceptions à cette règle de réalisme. Nous pouvons citer un cas particulier, celui de la romance fantastique ou fantasy. Effectivement, celle-ci est un mélange de deux genres : le genre de la romance et le genre du fantastique. La romance fantastique conserve la trame narrative de la romance en y ajoutant des ingrédients du fantastique tels que des êtres merveilleux comme les vampires, les lycanthropes ou les sorciers, etc. Tout comme dans le conte merveilleux, ou dans la littérature fantastique, la romance fantastique exige du lecteur qu'il entre dans le récit en admettant les faits merveilleux comme inhérents à la substance de la fiction romanesque. Hormis les cas de la romance fantastique, de la bit-lit<sup>130</sup> ou de la romance fantasy, le recours au fantastique, au merveilleux et à l'invraisemblable ne se retrouve pas dans d'autres sous-genres de la romance. En effet, la romance moderne, la *chick lit*, la romance suspense, la romance historique ou la romance érotique se veulent réalistes.

Alors que les personnages des contes jouent généralement un rôle de figurant, au caractère lisse, les personnages de la romance sont des êtres humains à part entière dotés d'une psychologie et d'une éthique définie. Le lecteur s'identifie aux personnages de romance, il pense leur ressembler ou espère trouver son personnage favori dans la vraie vie. Ceci démontre clairement le degré de psychologisation et de réalisme des personnages de romances, et ceci se retrouve même dans les sous-genres de la romance fantastique.

Dans la romance, la priorité est accordée à deux faits tout aussi importants l'un que l'autre : l'action et le caractère des personnages. Ainsi, l'auteure met en scène des personnages réalistes et leur donne vie comme dans la littérature reconnue. Voici d'ailleurs comment Michel Houellebecq parle de l'écrivain : « [...] il a en effet ce pouvoir, ordinairement réservé à Dieu, de donner la vie. »<sup>131</sup>. Les personnages de Jane Eyre, Edward Fairfax Rochester, Élisabeth Bennet (Lizzie), Bridget Jones, Fitzwilliam Darcy, ou même encore William Collins sont des mythes littéraires, et à ce titre échappent au temps.

Il est à noter que la romance du genre *chick lit*, *bit lit* et fantasy, que nous avons

<sup>130</sup>La bit lit ou littérature « mordante » est une romance fantastique ou paranormale.

<sup>131</sup>Michel Houellebecq et Bernard-Henri Lévy, *Ennemis publics*, Paris, Flammarion/Grasset, 2008, p. 266.

brièvement évoqué précédemment, bien que relevant de la romance, est souvent associée à la littérature de jeunesse. En effet cette catégorie connaît un fort succès et un grand taux de consommation chez les adolescents. C'est le cas de la tétralogie *Twilight* de l'américaine Stéphanie Meyer classée dans la catégorie *bit lit*. Cette romance publiée entre 2005 et 2008 a démontré que le jeune lectorat n'était, tout compte fait, pas allergique à la lecture. Bien au contraire, cette génération qualifiée de « non lisante »<sup>132</sup> a acheté la saga à plus de cent millions d'exemplaires<sup>133</sup> en 2009, et ce sans compter toutes les versions piratées disponibles en téléchargement gratuit et illégal sur Internet.

Ce miracle de lecture atteignant les jeunes et les jeunes adultes, avait précédemment été opéré par la saga en dix volumes, publiée pour la première fois en France en 1998, *Harry Potter* de l'anglaise J.K Rowling. Cette saga n'est autre que de la fantasy, encore un sous-genre de la romance. *Harry Potter* a été vendu à quatre-cent cinquante millions d'exemplaires<sup>134</sup>. Les adolescents lisent, ils ont pour héros des « monstres » : morts-vivants, zombies, vampires, loups garous, sorciers, etc.

Au sujet de la saga *Twilight*, premier grand succès de la romance du XXI<sup>e</sup> siècle, il est amusant de voir Isabelle Casta se questionner sur les réactions des anthropologues du futur : « Il sera certainement frappant, pour les anthropologues à venir, de voir que le plus grand succès romanesque de tous les temps dans la première décennie du XXI<sup>e</sup> siècle, reposait entièrement sur l'amour contre-nature d'un vampire et d'une mortelle... »<sup>135</sup>. Ceci démontre simplement à quel point le topo amoureux et tous les clichés et stéréotypes entourant l'amour, l'amant, le romantisme sont vendeurs, et la demande en constante augmentation en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle.

Afin de décrire ce phénomène de profusion de lecteurs, Isabelle Casta reprendra les mots de Walter Benjamin, à propos des jeunes lecteurs de romances : « Walter Benjamin rend

---

<sup>132</sup>Isabelle Casta, « Les romans autogénérateurs ou : la romance brisée ? », in *Romanesques – 4*, Carlo Umberto Arcuri et Christophe Reffait, Amiens, Encrage Université, 2011, p. 219.

<sup>133</sup>« Le succès dans le sang : *Twilight*", un jackpot pour l'auteur et son éditeur », in *Le point*, [en ligne], publié le 05 juin 2010, [consulté le 10 septembre 2019] [https://www.lepoint.fr/culture/le-succes-dans-le-sang-twilight-un-jackpot-pour-l-auteur-et-son-editeur-05-06-2010-463393\\_3.php](https://www.lepoint.fr/culture/le-succes-dans-le-sang-twilight-un-jackpot-pour-l-auteur-et-son-editeur-05-06-2010-463393_3.php),

<sup>134</sup>« Harry Potter : a 20 ans la saga en cinq chiffres », in *Le Monde*, [en ligne] publié 26 juin 2019, [consulté le 10 septembre 2019] [https://www.lemonde.fr/culture/article/2017/06/26/harry-potter-a-20-ans-la-saga-en-cinq-chiffres\\_5151398\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2017/06/26/harry-potter-a-20-ans-la-saga-en-cinq-chiffres_5151398_3246.html),

<sup>135</sup>Isabelle Casta, *op. cit.*, p. 219.

hommage à cette fièvre, cette effervescence d'une lecture adolescente qui se projette sans retenue, oubliant le boire et le manger »<sup>136</sup>. Casta et Walter parlent bien de fièvre, le lecteur est comme malade, avide, il n'arrive plus à lâcher son livre, il a besoin de le finir, il est hypnotisé, comme s'il se tenait devant un jeu vidéo ou le dernier film qui fait fureur au box office. Même les parents n'en reviennent pas de voir leurs enfants lire au point de négliger leur alimentation, certains en arrivent même à passer des nuits blanches dans le but d'achever leur lecture. Cette lecture compulsive est attestée dans le roman : nous en avons au moins deux exemples classiques : Don Quichotte et Madame Bovary. La critique savante du XIX<sup>e</sup> siècle a décrié ce rapport « pathologique » au livre comme un signe d'inculture. Albert Thibaudet témoigne de ce mépris culturel dans son ouvrage, *Le liseur de romans* :

Le degré rudimentaire [de la lecture] c'est la simple crédulité, qui témoigne de la sottise du lecteur. Par exemple, Cervantès nous montre d'honnêtes servantes qui croient à la réalité de ce qui est conté dans ces romans, pour la raison que ces livres portent l'approbation de l'autorité civile et religieuse, et ni le roi ni la Sainte-Inquisition n'approuveraient des mensonges.<sup>137</sup>

La critique actuelle n'est plus aussi franchement virulente mais son désintérêt et son silence sont révélateurs des vestiges de ce mépris de classe ancien.

La lecture compulsive n'est pas spécifique à la jeunesse ou aux professions socialement et sexuellement stigmatisées (bonnes, servantes, coiffeuses, dactylos, etc.), elle s'observe également dans le public adulte lecteur de romances. Un processus de dépendance s'active et le lecteur devient bien vite passionné, au point où il lui est difficile de fermer le livre, pour vaquer à ses occupations ou à garder un semblant de vie sociale. Pour le lecteur de romances, le temps semble s'arrêter, il se projette dans sa romance, la dévore goulûment, plus rien, ou presque plus rien ne compte. Lorsque la fin du récit approche, il peine à devoir retrouver sa vraie vie et à achever la lecture du récit. C'est un état comparable que Rousseau décrit au début de ses *Confessions* lorsque avec son père, il dévore la bibliothèque léguée par sa mère défunte :

Il n'était question d'abord que de m'exercer à la lecture par des livres amusants ; mais bientôt l'intérêt devint si vif, que nous lisions tour à tour sans relâche, et passions les nuits à cette occupation. Nous ne pouvions jamais quitter qu'à la fin du volume. Quelquefois mon père, entendant le matin les hirondelles, disait tout honteux : Allons

---

<sup>136</sup>Isabelle Casta, *op. cit.*, p. 220.

<sup>137</sup>Albert Thibaudet, *Le liseur de romans*, Les Editions G. Crès et Cie, coll. « Essais et critiques », Paris, 1925, Introduction, p. XXI.

nous coucher, je suis plus enfant que toi.<sup>138</sup>

Nous retrouvons ce même type de dépendance chez les lecteurs de romans policiers ou de science-fiction. Telle une drogue, la romance est attirante, attrayante et il est dur de s'en défaire. La romance possède une vertu consolante qui nous permet d'accéder à un autre monde, souvent meilleur, « plus rose » que celui dans lequel nous vivons.

### **I. 3. Légitimité d'appellation**

Le terme romance dont il est question dans cette recherche, bien qu'il recouvre d'autres définitions, ainsi que nous avons pu le voir précédemment, est un mot à utiliser au féminin. La romance est un anglicisme qui vient du mot anglais *romance novel*, littéralement « roman d'amour ». La romance désigne un certain type de roman d'amour, développé dans les pays anglo-saxons : Grande-Bretagne, États-Unis, Canada et Nouvelle-Zélande.

La communauté française englobant lecteurs, éditeurs, blogueurs s'est appropriée le terme romance venu des pays anglo-saxons. Ce terme anglais de romance a été imposé en France, non par les milieux littéraires ou universitaires, mais de façon informelle par les lectrices, les sites Internet, les forums, les blogs, les magazines spécialisés et les maisons d'éditions dédiées à ce type de littérature.

Le mot romance s'est donc peu à peu imposé, jusqu'à pénétrer les milieux littéraires et scientifiques, et à être utilisé dans les études universitaires en langue française. Le recours des lectrices et des éditeurs au terme romance plutôt que les expressions roman sentimental ou roman d'amour, s'est faite naturellement et spontanément. Contrairement au roman d'amour, la romance propose des récits plus longs en terme de volume de pages et riche de plusieurs sous-genres, dont le nombre est en constante augmentation.

De plus, les points divergents tels que les codes, la trame, les thèmes, le style, etc. sont conséquents et motivent la distinction entre les trois genres. Nous nous efforcerons, par la suite, de largement détailler et expliciter les points qui distinguent le roman d'amour de la romance.

## **II. CARACTÉRISTIQUES DES TROIS GENRES**

Apparaît, en 1908, la première étude sur le genre réalisée par Gustave Reynier, *Le roman sentimental avant l'Astrée*. C'est à ce moment là, que le terme générique de roman

---

<sup>138</sup>Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, (1782), Livre Premier, Charpentier, Libraire-Éditeur, Paris, 1862, p. 4.

sentimental prend entièrement sa place dans le domaine littéraire pour désigner un genre à part entière.

Une autre étude, éditée en 1967, est réalisée par le critique Henri Coulet, spécialiste du roman du XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle, elle a pour titre *Le roman jusqu'à la révolution*. On y définit et représente différents sous-genres de romans, dont le roman sentimental.

En 1999, Ellen Constans publie une étude intitulée *Parlez-moi d'amour : le roman sentimental : des romans grecs aux collections de l'an 2000*. Contrairement à Ellen Constans, pour qui roman d'amour et roman sentimental sont des synonymes mais non absolus, voire deux catégories d'un même genre, nous faisons le choix de distinguer trois genres : la romance, le roman d'amour et le roman sentimental. Nous nous basons, dans un premier temps, sur leur dénouement et la longueur du récit, comme points distinctifs et divergents entre les trois genres. Alors que le dénouement des deux premiers est heureux, celui du troisième est dramatique voire tragique. Alors que le récit du roman d'amour est très court, la romance et le roman sentimental sont plus longs, plus détaillés, donnant ainsi plus d'importance à l'analyse des sentiments, et plus de profondeur aux intrigues.

## **II. 1. Caractéristiques du roman sentimental**

Le roman sentimental appartient à la strate haute du roman c'est pourquoi l'expression « s'emploie surtout à propos d'œuvres des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles intégrées à la littérature reconnue »<sup>139</sup> ; on pourrait citer dans cette catégorie, *La Nouvelle Héloïse*, *Pamela*, *Manon Lescaut*...

C'est pourquoi bien que le roman sentimental narre une histoire d'amour, celle-ci ne constitue pas le centre de l'univers romanesque. L'intrigue n'est pas dominée par la composante amoureuse qui se voit associée à d'autres thématiques, d'autres préoccupations. Ce type de roman accueille des développements sociologiques, religieux, ou philosophiques comme dans *La Nouvelle Héloïse*. Plutôt que de raconter, de multiplier les aventures amoureuses, de s'en tenir à l'événement, le roman sentimental décrit des sentiments amoureux, ce qui l'apparente au roman d'analyse psychologique avec lequel il se confond quand il s'agit d'émotions en rapport avec l'amour comme dans *Adolphe*, *Dominique* ou *La Princesse de Clèves*. En somme, le roman sentimental serait « le discours sur l'amour » alors

---

<sup>139</sup>Ellen Constans in Daniel Fondanèche, *Parallittératures*, Librairie Vuibert, Paris, 2005, p. 345.

que le roman d'amour « narre les péripéties d'une liaison »<sup>140</sup>. Le premier met en scène la raison et le second privilégie l'action.

Le couple, ou le couple en formation, n'est pas mis en avant dans le roman sentimental. La focalisation n'est pas uniquement dirigée vers les deux protagonistes. Nous pouvons parfois suivre la naissance de plusieurs histoires d'amour, ce qui va, nécessairement prévenir la polarisation sur la description et les péripéties d'un seul couple et permettre de diffuser l'attention du lecteur jusqu'au moment où l'intrigue principale se dessine. Des histoires d'amour secondaires font souvent leur apparition dans le tissu textuel, le lecteur en est un simple observateur extérieur et n'a pas accès aux sentiments, sensations et impressions de ces couples dépeints en arrière-fond.

Autre point notable : le dénouement d'un roman sentimental est dramatique. Prenons comme exemple *Jane Eyre*, *Orgueil et préjugés*, *Raison et sentiments*. Au commencement de ces récits, le narrateur ne se focalise nullement sur un couple, il nous dévoile une société, un univers, une culture... Dans *Jane Eyre*, toute la première partie du roman est consacrée à l'enfance de la protagoniste. Le lecteur ne devine pas d'emblée quels personnages formeront le couple héros de l'histoire. De ce point de vue, le roman ne peut pas être qualifié de roman d'amour. Néanmoins, la fin est tout ce qu'il y a de plus favorable pour les protagonistes, à ce moment là, le roman peut être désigné roman d'amour et non roman sentimental. Nous sommes donc face à des romans qui combinent les codes de deux genres romanesque : La focalisation multiple et le développement de divers thématiques propre au roman sentimental et la fin heureuse du roman d'amour. Selon nous, un roman tel que *Jane Eyre* ou *Orgueil et préjugés*, qualifié à l'époque de roman sentimental, est ce qui s'apparente le plus à de la romance au XXI<sup>e</sup> siècle.

## **II. 2. Caractéristiques du roman d'amour**

Comme son nom l'indique, le roman d'amour va raconter une histoire d'amour. La critique américaine le résume en une phrase : *boy meets girls*, un garçon rencontre une fille. C'est donc tout du long, de la première à la dernière page, l'histoire d'un homme qui rencontre une femme et cherche à la conquérir. Il se distingue du roman sentimental par la focalisation sur les deux principaux personnages, à savoir le couple amoureux ou en devenir, et ce dès les

<sup>140</sup>Daniel Fondanèche, *Paralittératures*, Librairie Vuibert, Paris, 2005, p. 343.

premières pages. L'intrigue amoureuse va dominer tout du long l'ensemble de la narration.

Le lecteur n'a droit qu'à très peu de détails sur la psychologie, les origines, la culture, l'orientation religieuse ou psychologique des deux protagonistes. Nous sommes loin du roman d'analyse, assez réaliste, dépeignant des situations qui se veulent tangibles, authentiques, dans le but de mettre en exergue les caractéristiques d'une société donnée, d'une époque ou d'une catégorie sociale en particulier. Le but principal du roman d'amour est de faire rêver le lecteur, de le plonger dans un monde qu'il ne connaît pas, empli de stéréotypes et de clichés. Ainsi, les lectrices pénètrent un monde chimérique tel qu'elles le conçoivent, tel que leur esprit se le représente.

Le rapport étroit entre la femme et le roman d'amour est un point de vue ancien, une sorte de postulat rarement démontré selon lequel l'homme occuperait une place secondaire. Stendhal — et d'autres avant et après lui — dit à ce propos que les femmes parlent aux femmes de ce qui est censé depuis longtemps être « la grande affaire de la vie des femmes »<sup>141</sup>. Ce que Stendhal entend par « la grande affaire de la vie des femmes » désigne sans doute le domaine des sentiments et de la vie de famille. C'est aussi de cet œil que la critique (y compris féministe) juge la romance, le roman d'amour et le roman sentimental.

Thibaudet, en son temps, avait fait sien ce dogme. Il décrit ainsi le lien entre ses trois entités, femme, homme, roman d'amour :

Ainsi, le roman, dans le grand flot ininterrompu qui a coulé jusqu'à nous et qui forme presque aujourd'hui notre Nil littéraire, est né pour la liseuse de romans autant et plus que pour le liseur de romans, ou plutôt il est né pour qu'un homme, poète, chapelain, clerc, ami, lise à haute voix un récit touchant et beau d'amour devant une dame qui l'écoute.<sup>142</sup>

L'idée généralement admise à propos des lectrices les définit comme issues de milieux populaires, peu cultivés, aliénées, naïvement consentantes au divertissement invraisemblable du roman d'amour. Il conviendrait peut-être de relativiser le caractère féminin du genre du roman d'amour. Faute de données chiffrées et d'enquêtes fiables la prudence reste de mise. Est-on fondé à étendre au roman d'amour des constats faits à propos du roman-photo ? Alexandra Koeniguer conteste le postulat selon lequel « le lectorat du roman-photo est exclusivement féminin ». Elle rappelle que

---

<sup>141</sup>Ellen Constance, *Roman sentimental, roman d'amour. Amour... toujours*, op. cit., p. 5.

<sup>142</sup>Albert Thibaudet, *Le liseur de romans*, op. cit., p. IX.

si les acheteurs sont essentiellement des femmes, on sait statistiquement qu'elles ne sont pas les seules lectrices de l'édition puisqu'à un roman-photo correspond au moins trois lecteurs, un lectorat invisible auquel les hommes ne sauraient se soustraire absolument.<sup>143</sup>

Ces réserves valables pour le photo-roman, dont le caractère féminin est un dogme, vaudront *a fortiori* pour le roman d'amour.

Les histoires se passent dans un milieu bourgeois, privilégié, méconnu des lectrices. Les décors, les espaces, les personnages, les codes sociétaux sont différents, voir exotiques mais souvent loin de la réalité. Ce qui intéresse les lectrices ce sont d'abord les histoires ou les collections, le nom de l'auteur est parfois facultatif. Il s'agit d'ailleurs souvent de noms d'emprunts qui dissimulent une pratique « industrielle » de l'écriture à partir d'un cahier des charges contraignant.

### **II. 3. Caractéristiques de la romance**

La romance résulte de la combinaison de deux genres : roman d'amour et roman sentimental. La romance a, en quelque sorte, sélectionné des codes empruntés à chacun de ces deux genres pour en faire un composé particulier. Dans la romance, nous ne sommes plus dans le *boy meets girl* du roman d'amour, mais dans le *boy and girls meet*, un garçon et une fille se rencontrent. Cette simple commutation de termes identiques suffit à modifier l'aspect ainsi que la conception du roman d'amour traditionnel.

Cette modification de la formule introduit la notion d'égalité des sexes, l'ancien roman d'amour se transforme et adopte un point de vue plus féministe. La romance peut-être qualifiée, de prime abord, de variété de roman d'amour, dans la mesure où elle y trouve une partie de ses racines. La totalité de l'histoire va, de surcroît, exclusivement se concentrer sur la relation amoureuse et les émotions des deux protagonistes.

Nous retrouvons dans la romance la même trame que celle utilisée dans le roman d'amour ; une rencontre, toute une série de péripéties au gré desquelles les deux principaux personnages vont se quitter, se retrouver, se détester, s'aimer, etc. Le tout s'achevant par une fin nécessairement heureuse et satisfaisante. Le pacte de lecture supposant nécessairement une fin heureuse, ce sera dans l'habileté à surprendre (par des coups de théâtre), émouvoir (par des situations pathétiques) et soutenir le sentiment d'attente (par un usage habile des effets de

---

<sup>143</sup>Alexandra Koeniguer, *op. cit.*, p. 67.

retardement) que se mesurera le talent de l'auteur à construire une intrigue subtile.

Le schéma narratif du roman d'amour est comparable à celui que nous retrouvons dans une romance ; orienté et dirigé uniquement sur les deux protagonistes. Cette focalisation sur les deux ou, du moins, sur l'un des deux protagonistes, ne s'avère pas un indice nécessaire du roman sentimental. Prenons l'exemple de *Raison et Sentiments* de Jane Austen. Dans ce roman, le lecteur assiste à deux, voire trois rencontres, sans, pour autant, que son attention soit polarisée sur l'une d'entre elles. Bien que le dénouement de cette histoire ne soit nullement tragique, l'auteure s'efforce néanmoins, de ne pas contenter tous les lecteurs. En effet, certains lecteurs qui auraient souhaité voir Marianne épouser le jeune Jhon Willoughby sont déçus par le mariage de Marianne avec le vieux colonel Brandon en fin de récit.

Notons également la présence d'invariants communs dans la thématique du roman d'amour, du roman sentimental et de la romance. Ces constantes permettent de tracer une ligne de partage avec les genres très différents que sont le roman libertin, paillard, érotique ou pornographique. Assurément, dans les derniers genres cités, nous retrouvons des thèmes familiers comme l'amour, la passion, le désir (à la réserve de sous genres précisément codifiés à l'instar de la romance érotique). Cependant, dans le roman libertin, le thème nouveau de la description complaisante des relations physiques envahit le texte alors que le sexe reste l'un des « interdits » du roman d'amour et du roman sentimental dans lesquels le prosaïque est assez largement absent : tout ce qui peut rappeler le quotidien est estompé, à commencer par le sexe. Hors mariage, la sexualité est occultée ou attribuée à un personnage que l'on classera dans la catégorie « opposant » du schéma actantiel.

Quelles sont donc les constantes qui systématisent et réglementent la structure narrative du roman d'amour, du roman sentimental et de la romance ? Ellen Constans dénombre trois invariants relatifs aux deux genres : roman d'amour et roman sentimental, nous les retrouvons également dans la romance. Le premier invariant est la rencontre, elle nomme les deux derniers : disjonction et conjonction.

### **II. 3. 1. La rencontre du couple**

Bien que l'intégralité de l'histoire se focalise sur le couple, femme et homme ne sont pas toujours en situation d'égalité. En effet, dans une large majorité de récits, l'héroïne est plus présente et favorisée par rapport au héros. C'est selon son point de vue que l'histoire est

## ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE

narrée. Cette particularité est manifeste dans le roman d'amour. La romance est moins partielle en intégrant, de plus en plus, une focalisation alternée. Il serait possible d'expliquer cette focalisation sur l'héroïne, par le type du lectorat et des auteurs essentiellement féminins.

Nous avons montré précédemment, dans la description des caractéristiques du roman d'amour et du roman sentimental, que la rencontre des protagonistes diffère selon le genre. Là où Ellen Constans voit une similarité, nous percevons une distinction entre les deux genres.

Dans un roman d'amour, il ne va y avoir qu'une seule rencontre avec une focalisation unique sur l'héroïne, on décrit alors le garçon qui rencontre une fille. Dans une romance, il n'y aura également qu'une seule rencontre, mais la focalisation alternée est permise. Par ailleurs, on ne parle plus d'un garçon qui rencontre une fille, mais d'un garçon et d'une fille qui se rencontrent. L'étape de la rencontre, dans le roman d'amour et la romance, se produit dès le premier ou les deux premiers chapitres au maximum. En revanche, le roman sentimental, plus prisé dans l'échelle des évaluations critiques, met en scène diverses rencontres, qui ne sont pas toutes liées au sentiment amoureux qui lie un couple potentiel. Le lecteur doit chercher un sens parmi des personnages nombreux, des situations complexes, inachevées, sans pouvoir identifier (comme dans la romance) deux protagonistes privilégiés dès le premier chapitre. Ainsi, en plus du dénouement, la rencontre est un autre point qui nous amène à distinguer entre les trois genres : roman sentimental d'un côté, et roman d'amour et romance de l'autre.

La première constante observée est donc la convergence des deux genres : roman d'amour et romance vers un récit basé sur une histoire d'amour unique, qui lie deux protagonistes, généralement un homme et une femme qui se rencontrent. *Boy and girl meet*, en ce qui concerne la romance. Et un homme rencontre une femme *Boy meet girl*, en ce qui concerne le roman d'amour.

Bien que bon nombre de similitudes rapprochent les rencontres dans un roman d'amour et une romance, elles se distinguent néanmoins légèrement. Effectivement, la romance est plus égalitaire dans la mise en scène de la rencontre. La mise en scène de couples homosexuels est un fait inexistant dans le roman d'amour. Elle commence à émerger dans la romance dans la catégorie romance gay, qui atteste l'existence d'un lectorat masculin.

Le lecteur découvre donc les deux protagonistes dans la situation initiale, dès les

premières pages. Dès l'incipit, le lecteur assiste à la rencontre des héros, c'est la naissance du couple. Il va ensuite les suivre tout au long de la narration jusqu'à la situation finale. Les histoires d'amour secondaires sont un phénomène rarissime, voire inexistant, dans la romance et le roman d'amour. Ce cas de figure est propre au roman sentimental, plus complexe, plus sophistiqué, qui ne s'adresse pas au même lectorat et qui ne suppose peut-être pas les mêmes compétences de lecture.

Des récits annexes de couples secondaires, peuvent se retrouver en arrière-fond, dans une romance écrite sous forme de saga, composée de plusieurs tomes, c'est le cas notamment des sagas *La famille d'Arsac* d'Éléonore Fernaye, *La société* d'Angela Behelle ou encore *La famille Charbrey* de Cassandra O'Donnell. Le lecteur pourra suivre le destin d'un couple rencontré dans un récit antérieur, ou retenir des détails sur des personnages avec lesquels il renouera dans une histoire postérieure. Néanmoins, la focalisation demeure majoritairement orientée sur deux protagonistes : leur premier regard, leur premier contact, leur premier baiser, leur première fois, le moment où ils tombent amoureux, où ils prennent conscience de leurs sentiments... Ces moments auront des répercussions sur le début de la relation, la formation du couple et son évolution. Le lecteur pourra suivre la progression de la rencontre grâce au récit essentiellement orienté sur l'histoire commune du couple.

En appliquant et transposant le schéma de Greimas au genre de la romance, nous remarquons que, même s'ils n'en ont pas conscience, les deux protagonistes ont une quête commune : trouver l'amour parfait, l'amour qui leur correspond, le type de relation qui serait à même de les combler. La place des deux partenaires dans le couple est en quelque sorte interchangeable dans le schéma actantiel, ils peuvent être à la fois sujet et objet, destinataire et destinataire, adjuvant et opposant.

Étant tous deux héros et ayant pour objectif, conscient ou inconscient, la conquête de l'autre, les deux protagonistes occupent vis-à-vis l'un de l'autre et simultanément les pôles de sujet et d'objet. Ces héros éprouvent le besoin impérieux d'être l'un avec l'autre, des émotions extrêmes, des sentiments et un ressenti excessifs, une attirance immotivée, du désir sexuel, de l'amour et de la haine, en somme tous les traits de ce que l'on convient de désigner habituellement du terme passion. Cette passion, un magma de sensations, de sentiments, d'émotions, indésirables et involontaires, leur dicte leurs actes ; mais, comme la passion est

indissociable de leur être, elle les place tous deux en situation de destinataires. Cependant, comme par ailleurs ils sont aussi les bénéficiaires de leur quête, ils deviennent simultanément destinataires. Autrement dit, ils remplissent successivement ou simultanément toutes les fonctions dans le déroulement de l'intrigue : héros (sujet et objet), bénéficiaires de leur action (destinataires), à l'origine de leur action (destinateurs), parfois même opposants et adjuvants dans le sens ou leurs différentes réactions : entente, mésentente, complicité, malentendus, quiproquos, etc., vont servir ou pas leur cause, leur union, la formation de leur couple. La découverte de leur « âme sœur » les comblera et leur fera ressentir une parfaite plénitude.

La deuxième et surtout plus longue constante observée dans le schéma narratif, est celle qui suit directement la rencontre. Cet invariant, nommé disjonction par Ellen Constans, est déterminé, d'une part, par des éléments extérieurs aux deux protagonistes tels que les autres personnages, le contexte spatio-temporel, culturel, social, etc., et d'autre part, par les différents rôles de destinataire, d'opposant et d'adjuvant tenus par les deux partenaires.

La constante de la disjonction, est commune aux trois genres : romance, roman d'amour et roman sentimental. C'est la partie la plus conséquente et la plus vaste dans le roman, car elle en constitue le cœur. C'est dans cette partie que l'auteur va démontrer l'ampleur de son génie imaginaire et réaliste et le lecteur celle de sa crédulité. L'auteur devra, tout comme dans un roman policier, doser subtilement les indices afin de garder le lecteur en haleine, rester le plus réaliste possible par rapport au contexte qu'il aura choisi pour son roman. Tout comme les auteurs de romans policiers, les auteurs de romances effectuent des recherches, s'imprègnent d'univers qui leur sont parfois méconnus afin de demeurer crédibles, de ne pas commettre d'erreur factuelle dans la représentation spatio-temporelle, bref d'éviter tout effet de désaccord qui dérouterait le lecteur.

### **II. 3. 2. La disjonction**

Dans cette deuxième partie de la narration, les deux protagonistes sont séparés. Ce choix de terme n'est pas anodin, disjonction signifie séparation, éloignement, dis (contraire) et jonction (joindre). C'est dans cette partie que les deux héros vont se retrouver séparés, moult épreuves vont les diviser. Ces épreuves et obstacles sont, soit internes et liés aux deux protagonistes, ou alors externes, et liés au contexte. Dans le roman grec et dans le roman de la préciosité, les obstacles externes étaient souvent des guerres, des enlèvements, des

## ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE

emprisonnements, des naufrages, etc.,

Le héros Ulysse, dans *Ulysse* d'Homère, doit attendre sept ans : la fin de la guerre de Troie et toute une série d'embûches, avant de pouvoir retrouver sa bien aimée. Les obstacles sociaux sont liés à l'entourage des deux protagonistes : différence de classe, de religion, d'opinion politique, etc. C'est notamment le cas des deux familles ennemis et rivales Les Capulet et les Montaigu dans *Roméo et Juliette* de Shakespeare.

Et pour finir, nous retrouvons des obstacles internes liés directement à la psychologie ou à la situation des deux protagonistes : jalousie, malentendus, manque de confiance, mésestime, calomnie, orientation sexuelle, pratiques sexuelles... C'est le cas du roman *Cinquante nuances de Grey* dans lequel la virginale, innocente et inexpérimentée Anastasia Steele découvre l'univers sadomasochiste auprès de Christian Grey. Néanmoins, le héros de cette romance, fera des concessions en acceptant de s'initier à ce qu'il appelle « l'amour vanille chocolat ».

D'autres obstacles sont liés aux interdits de la morale et de la société. En effet, les auteurs recourent, dans certains récits, à la mise en scène d'un des deux protagonistes qui est marié, prêtre, bonne sœur, etc. Dans d'autres cas de figures, une différence d'âge importante entre les deux héros constitue un obstacle. Dans *Le rouge et le noir* de Stendhal, Julien Sorel est jeune, célibataire, pauvre, et roturier ; sa maîtresse plus âgée, mère de famille, riche, et noble. Tolstoï, dans *Anna Karénine*, représente une femme mariée qui a un amant. Dans la tradition française, ce motif de l'adultère féminin est un ingrédient romanesque et dramatique d'une extrême productivité ; omniprésent, en particulier dans le roman et le théâtre du XIX<sup>e</sup> siècle, il génère à volonté, aussi bien des situations tragiques que comiques. On pourrait poser comme règle globale que plus on se rapproche de l'époque actuelle plus l'adultère confine au comique, comme dans les vaudevilles dont il est l'argument essentiel, et que plus on remonte dans le temps, plus il gagne en gravité et suscite le drame. On pourrait également énoncer comme seconde règle que l'adultère masculin bénéficie (dans la fiction romanesque comme dans la réalité) d'une bien plus grande tolérance, voire d'une approbation sociale, alors que son équivalent féminin reste un crime, au moins au plan juridique jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle.

Déjà, au XVII<sup>e</sup> siècle, l'infidélité conjugale a perdu de sa gravité. On se souvient de l'épilogue de la *Barbe Bleue* (1697) ; dans ce conte, la vengeance sanglante du mari « est un

conte du temps passé » car :

Il n'est plus d'époux si terrible  
Ni qui demande l'impossible.  
Fût-il malcontent et jaloux,  
Près de sa femme on le voit filer doux ;  
Et de quelque couleur que sa barbe puisse être,  
On a peine à juger qui des deux est le maître.<sup>144</sup>

Au XIX<sup>e</sup> siècle, les maris trompés ne font plus rire que sur la scène du boulevard, les faits divers ou les romans licencieux ; dans la réalité, l'adultère n'est plus vraiment un déshonneur, même si la loi le sanctionne ; on en trouve témoignage dans le roman populaire, comme dans ce passage d'un roman de Fortuné Du Boisgobey : « L'opinion s'est retournée depuis le temps de Molière. Les maris trompés ne font plus rire, et un honnête homme n'est plus déshonoré parce qu'il a plu à une farceuse de jeter son bonnet conjugal par-dessus les moulins. »<sup>145</sup>

Si l'adultère en tant que thème littéraire peut être intéressant du point de vue de la composition romanesque, l'accusation portée contre le roman d'amour de favoriser l'infidélité conjugale perd de son crédit en raison de l'extrême libéralisation des mœurs dans les sociétés libérales actuelles dont témoigne sa dépénalisation en France en 1975.

Cependant, comme empêchement possible on évitera la pathologie d'interdits puisés dans la liste des perversions qui sont des tabous exclus de la romance, du roman d'amour ou sentimental, et qui restent relégués dans d'autres catégories romanesques.

Cette variété dans les obstacles est ce qui nourrit la variété des thèmes. Bien que très codifiés, comme nous avons pu le constater à travers l'étude de leur structure narrative, le roman d'amour, le roman sentimental et la romance foisonnent de thèmes divers et variés.

Notons que, au rebours des romans d'amour, les obstacles liés à la psychologie détiennent une place beaucoup plus importante dans la romance. L'attention accordée à la compréhension des faits psychiques, des caractères, des états de conscience, des comportements des personnages dans les limites de la fiction romanesque est une particularité importante dans l'étude du genre, car c'est elle qui confère de la profondeur, de la complexité

---

<sup>144</sup>Charles Perrault, *Les contes de Perrault*, (1697), Librairie de Théodore Lefèvre & Cie, Émile Guérin Éditeur, Paris, p. 57.

<sup>145</sup>Fortuné Du Boisgobey, *Le Crime de l'Opéra*, Première partie « La loge sanglante », Jules Rouff & Cie, Éditeurs, Paris, 1885, p. 311.

à la romance. Cette « psychologisation », terme utilisé par Ellen Constans pour parler du roman sentimental, est un point commun entre la romance et le roman sentimental, auquel on attribue volontiers le terme de roman d'analyse ou d'analyse sentimentale.

Par cet aspect là, la romance se distingue du genre primaire duquel elle dérive, le roman d'amour, et se rapproche d'un genre majeur, moins méprisé bien que parent, le roman sentimental. L'apport de la psychologie et de la sociologie, dans la littérature en général et dans la littérature populaire en particulier, est indéniable. Cet apport est positif, il donne style et cachet aux histoires et aux récits qui peuvent sembler de prime abord les plus simplistes.

Comme on peut le constater, et contrairement à ce que l'on pourrait croire, la restriction de la forme nuit nullement à la variété du fond. Bien au contraire, cette codification, qui se veut parfois assez rigide, permet une expansion horizontale grâce à la diversité des thèmes et un mélange des genres dans la romance.

Rencontre et découverte sont la base même de la première constante que nous retrouvons dans la première partie de la narration d'une romance. S'ensuit la deuxième constante : la disjonction et sa variété de thèmes et d'obstacles qui peuvent se prolonger sans fin et rallonger inlassablement cette partie de la narration.

Dans la troisième et dernière partie du programme narratif, Ellen Constans oppose le terme conjonction à celui de disjonction, qui constituait l'invariant de la deuxième séquence narrative.

### **II. 3. 3. La conjonction**

La disjonction étant la représentation des obstacles et donc de ce qui sépare, la conjonction est son opposée. Elle fait figure de facteur rapprochant, elle est ce qui va lier les deux protagonistes pour le meilleur ; cas du roman d'amour et de la romance. Ellen Constans soutient dans son étude que peu importe l'issue ; selon elle, heureuse ou dramatique, il y aurait conjonction dans le sens où le malheur des amoureux est ce qui peut les unir. Point de vue que nous ne partageons pas, dans le sens où logiquement une disjonction ne peut pas être une conjonction. Un dénouement heureux n'a pas le même effet qu'un dénouement tragique sur le lecteur. C'est d'ailleurs ce premier point qui nous a amené à distinguer la romance et le roman d'amour du roman sentimental.

La conjonction est la troisième et dernière constante propre au roman d'amour, et à la

## *ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE*

romance. Cette partie représente le dénouement, la fin du récit. Cependant, nous retrouvons tout au long du récit des conjonctions temporaires. Celles-ci apparaissent après les disjonctions et permettent une réconciliation momentanée du couple. Les conjonctions temporaires, permettent de faire avancer le récit, donnent au couple l'occasion de mieux se connaître et d'effacer certains malentendus. Il y a parfois autant de disjonctions que de conjonctions provisoires dans un récit.

Contrairement aux disjonctions qui peuvent s'étendre à l'infini, la conjonction finale se doit d'être brève. Contrairement aux conjonctions temporaires, qui permettent de courtes retrouvailles, la conjonction finale résout l'ensemble des problèmes et répond à toutes les interrogations du couple et du lecteur. Le temps n'est plus au doute et aux tergiversations, les deux protagonistes clarifient leur situation, prennent conscience de leurs sentiments, s'avouent leur amour indéfectible.

Cet éclaircissement des sentiments peut avoir deux issues : un dénouement heureux ou dramatique et tragique. C'est ce point qui différencie la romance et le roman d'amour du roman sentimental. Le *happy-end* va réunir le couple dans la vie romanesque, dans cette vie que le lecteur imagine. Le récit s'achève par une note positive et optimiste.

Le dénouement dramatique peut intervenir de deux manières différentes, soit par la mort des deux protagonistes, soit par la mort de l'un d'eux. Ellen Constans voit dans cette mort une conjonction. En effet, la mort des deux protagonistes va réunir le couple dans la mort et après celle-ci. L'amour aura été plus fort que tout, il aura prouvé sa supériorité sur les considérations morales ou sociales extérieures. Alors que la vie a été incapable de réunir le couple, la mort va s'en charger pour l'éternité. Cependant, cette conception de conjonction dans la mort ne peut avoir de sens en dehors d'une conception religieuse de la vie après la mort. Le lecteur, pour accepter un tel dénouement comme conjonction et non disjonction, doit croire en l'existence du paradis, de l'enfer et surtout de la vie après la mort. En outre, le lecteur doit adhérer à l'image du mourir ensemble, en même temps ou à quelques jours d'intervalles, comme accomplissement, achèvement d'un amour authentique. Le lecteur doit accepter que ne pouvoir vivre l'un sans l'autre et mourir de chagrin représentent la réalisation véritable de l'amour.

Pour Ellen Constans, même la mort d'un seul des deux protagonistes est une

conjonction. Même si leur union ne se réalise pas dans la mort, elle s'accomplit dans l'aveu et la prise de conscience de ce sentiment démesuré, d'amour inconditionnel et éternel, au point de sacraliser l'être et l'amour perdus. Certes, pour le survivant, la vie se poursuit, mais il peut se dire qu'il a aimé et connu le grand et parfait amour. L'amoureux disparu continuera de vivre dans ses souvenirs et, toujours selon le référent religieux, la mort finira tôt ou tard par les réunir dans une vie éternelle.

Si nous suivons le raisonnement d'Ellen Constans, quelle que soit la fin, heureuse ou tragique, la troisième et dernière partie va souder le couple et l'immortaliser dans l'imaginaire des lecteurs. De ce fait, il y a bel et bien conjonction. Mais qu'en est-t-il du ressenti du lecteur athée, du lecteur agnostique, du lecteur optimiste, du lecteur rêveur ? Il ne trouvera nullement la satisfaction attendue dans la conjonction tragique du roman sentimental. Si le lecteur, en ouvrant son roman anticipe un *happy-end*, après toutes les épreuves que devront affronter les protagonistes, son attente sera grandement déçue.

La notion de genre inclut celle de contrat de lecture et d'attente. Il est toujours possible de corréler un genre et une catégorie sociale pour autant que le rapport repose sur une enquête fiable et précise, néanmoins le lien établi entre genre et classe sociale résulte le plus souvent d'intuitions, d'*a priori*, de lieux communs acceptés sans examen. La notion d'attente nous semble plus opérante que celle de classe. Un lecteur à la recherche d'enquêtes criminelles n'ira pas lire une romance, son choix se portera automatiquement sur un roman policier, et parfois sur une catégorie précise de roman policier. Un amateur de roman policier classique sait quasi naturellement, qu'un cadavre lui sera offert au seuil du roman, qu'il devra hésiter entre des coupables potentiels, suivre de mauvaises pistes, et, battu par le génial détective, accepter que celui-ci désigne quasi magiquement le plus honorable parmi les suspects.

Le lecteur de romance sait également ce qu'il recherche et ce qu'il prévoit de trouver au gré de sa lecture. Cette convenance entre les codes de la romance et le public ciblé entraîne la répétition, laquelle permet de renforcer la notion de genre.

Dans les romances, jonctions et disjonctions temporaires s'intercalent, se suivent et la succession de ces deux séquences est parfaitement perceptible et définie. En effet, une série d'éléments vient apaiser la relation entre le couple avant de la remettre à mal.

Au terme du roman, la nature de la conjonction ou de la disjonction est ce qui

détermine le dénouement final : heureux ou malheureux. C'est cet élément qui est discriminant entre romance et roman sentimental. Alors que le roman sentimental autorise deux types de fins : heureuse ou malheureuse, la romance n'offre qu'une seule et unique possibilité : un *happy-end*.

La fin se voulant toujours heureuse dans la romance, l'originalité et le talent des auteures est mise en valeur dans la première et deuxième partie de la trame narrative : la rencontre et la série de conjonctions/disjonctions temporaires. La rigidité de la codification de ce genre littéraire n'entache en rien l'imagination et la créativité des auteurs. La qualité du résultat dépendra de l'auteur qui peut mécaniquement reproduire la recette des genres s'il obéit au cahier des charges d'une collection populaire, ou bien, si son talent personnel est en jeu, considérer ces mêmes consignes génériques comme un défi, et manifester son art en créant des personnages crédibles, en concevant des situations vraisemblables, des conflits inédits, le tout agrémenté par le souci de la composition et de la rédaction.

Ceci peut paraître paradoxal quand on évoque les règles du genre supposées engendrer la répétition et convenir parfaitement à la littérature industrielle, cependant, la réalité est qu'en dehors de ces consignes simples, aucune barrière ne limite plus l'auteur qui a tout le loisir d'exercer sa liberté dans la succession théoriquement infinie de rencontres et de séparations. Le lecteur, assuré d'une fin heureuse, attend, voire exige, d'être principalement surpris dans ces deux premières parties. Ce qui motive l'intérêt des lecteurs de ce genre est le scénario forgé par l'auteur pour conduire ses personnages au bonheur et à l'acceptation de l'amour.

La satisfaction essentielle du lecteur de romances réside dans une « conjonction du couple » dans la fiction romanesque. Pour cette raison, le roman sentimental à la conjonction dramatique, se distingue de la romance à vertu consolante.

#### **II. 3. 4. La romance : un genre simple et singulier**

Compte-tenu de la codification de la trame narrative du genre, la romance, tout comme le roman d'amour, est censée être dotée d'une synopsis qu'il est naturel et aisé de qualifier de simple. L'ouverture de la romance à d'autres genres romanesques catégorisés « littérature populaire », donne naissance à des sous-genres qui tendent à se détacher de cette simplicité.

La combinaison de deux genres tels que la romance et le fantastique, la romance et le policier ou encore la romance et l'historique, complique un tant soit peu l'écriture. En effet

une influence symétrique s'opère entre les genres pour donner naissance à la romance fantastique, suspense ou historique. L'apparition de ces nouveaux sous-genres de la romance ne peut se réaliser qu'en acclimatant les codifications qui forment les genres fantastique, policier, ou historique. Apparaissent alors des genres singuliers suscités par l'hybridation des genres. Cependant, quand on se souvient que les genres associés sont eux-mêmes complexes et se sont déjà décomposés en sous genres, le nombre de possibilités offertes à l'originalité des auteurs est quasi illimité. Par exemple, la romance pourra aussi bien fusionner avec le roman d'énigme ou *whodunit*<sup>146</sup>, le thriller, le roman noir, le roman de procédure policière, le roman judiciaire... et à chaque occurrence la combinaison sera originale. Naturellement, tous les rapprochements ne sont pas convenables ; il peut arriver que le mélange de traits incompatibles produise des effets fâcheux ou problématiques. On peut bien imaginer une oraison funèbre comique, néanmoins elle sera exceptionnelle.

Par exemple, dans son étude, Ellen Constans, parle d'incompatibilité dans le mélange de certains genres tels que celui du roman d'amour avec le roman libertin ou avec le roman pornographique. Elle dit à ce sujet que « Récit amoureux et roman pornographique sont exclusifs l'un de l'autre dans la mesure où le second ignore l'amour comme sentiment et comme valeur »<sup>147</sup>. Or, l'auteure Audrey Carlan a réussi à unir la romance au roman libertin dans la saga *Calandar girl* sortie pour la première fois aux USA en août 2015.

Cette romance libertine paraît en France en 2017 et connaît un franc succès. *Calandar girl* prouve par le fait que les deux genres romance et roman libertin sont compatibles. Ce récit qualifié de *new romance* ou de *romance érotique*, narre l'histoire d'une jeune fille, qui se retrouve pour des raisons financières (mais honorables), dans l'obligation de devenir *call-girl* durant une année. On parle de raisons honorables qui poussent cette jeune fille à se prostituer, car la dette contractée par son père auprès de la mafia met en danger de mort toute sa famille.

Cette romance qui se divise en douze tomes, en fonction des douze mois de l'année, est ce qu'on appelle une romance saga ou roman-fleuve. Le tome un, décrit le premier mois de travail de l'héroïne Mia. Celle-ci accompagne un homme qui semble, à tout point de vue, être son âme sœur. À la fin du mois, elle est cependant obligée de le quitter pour poursuivre sa mission. Au fil des tomes (et des mois), la jeune femme rencontrera onze autres hommes, elle

<sup>146</sup>En Anglais dans le texte, signifie qui l'a fait et désigne le roman d'énigme.

<sup>147</sup> Ellen Constans, *Parlez-moi d'amour : des romans grecs aux collections de l'an 2000*, op. cit., p. 28.

développera des sentiments pour certains, aura parfois des relations sexuelles consenties avec d'autres. Nous sommes en plein dans le roman libertin.

Ce qui fait de *Calandar girl* une romance libertine, est qu'à la fin des douze mois et le remboursement de la dette du père, la jeune femme retrouve enfin son amant croisé dans le premier tome. L'amour y est enfin valorisé, et le lecteur obtient cette fin heureuse que l'on ne retrouve pas normalement dans le roman libertin. Mia est une sorte de *Pretty women* qui, ayant rencontré l'amour, décide de le mettre temporairement de côté, d'atteindre ses objectifs avant d'y revenir.

Romance et roman libertin sont donc compatibles. La romance peut donc fusionner avec des genres qui peuvent nous sembler improbables au premier abord. Le génie de l'auteure se dévoile dans sa réussite d'un mariage harmonieux entre deux genres, dont la compatibilité est parfois totalement insoupçonnée.

Si nous prenons le cas de la romance érotique, il est clair que dans les deux premières parties de la narration, rencontre et disjonction, on exclut la valeur de l'amour pour ne garder que celle du désir et du plaisir sexuel. Ellen Constans dit à ce sujet que « La chair a ses raisons que le cœur ne connaît pas »<sup>148</sup>. Cependant, dans la partie de la jonction finale, l'amour est assumé et avoué et le plaisir charnel et la compatibilité sexuelle sont un plus non négligeable dans la valorisation de cet amour. C'est par exemple ce cas de figure que nous retrouvons dans la saga française *La société* d'Angela Beheld. Encore une fois, nous observons une fusion cohérente entre deux genres, pas si compatibles au premier abord.

Il y a donc concordance et fusion harmonieuse entre les genres du roman libertin ou érotique avec la romance, car, au final, l'amour se révèle parfait et éternel comme le souligne Ellen Constans « Les collections (Harlequin et J'ai lu) [...] respectent la hiérarchie étique selon laquelle le cœur et le bonheur sont placés plus haut que le corps, ses plaisirs et ses désirs »<sup>149</sup>.

Ouverture, porosité, malléabilité, trois qualités indéniables et paradoxales avec ce genre structurellement rigide de la romance. Selon Ellen Constans, c'est justement la codification des genres : roman sentimental, puis roman d'amour et enfin romance qui pourrait expliquer en partie la longévité de ce roman qui donne toute son importance à la valeur amour. Le mélange des genres est survivance, leur autarcie est mortelle.

<sup>148</sup>Ellen Constans, *Parlez-moi d'amour : des romans grecs aux collections de l'an 2000*, op. cit., p. 29.

<sup>149</sup>*Ibid.*

## ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE

L'élément thématique prédominant de la romance est le déroulement d'une histoire d'amour, la concrétisation d'une relation amoureuse dans une époque, un milieu, et un contexte précis. De ce fait, la romance se présente à ses débuts comme un genre strictement codifié, orienté vers les sentiments et la liaison amoureuse. On y retrouve des éléments essentiels tels que l'héroïne, le héros, la rencontre, la/les séparation(s), les obstacles, les retrouvailles et pour finir l'union. Celle-ci se fait essentiellement par le mariage, et sa suite ordinaire, la procréation. Toutefois, comme nous l'avons déjà précisé, nombre de romances actuelles font fi de ce *happy-end* vieillot, remplacé par une simple acceptation de l'engagement et de l'amour.

Les romances s'organisent le long d'un axe central, celui de l'évolution de la relation amoureuse, depuis la rencontre jusqu'à la conjonction finale, symbolisée par la réunion du couple. Le lecteur s'intéresse aux deux protagonistes comme à un système de signes codés : il doit déchiffrer leur personnalité et leur psychologie pour comprendre l'évolution de leur relation. L'envie de découvrir l'autre privilégie la forme des dialogues, et le narrateur omniscient donne accès aux pensées de l'un ou des deux partenaires.

Dans le roman d'amour en général, c'est dans la partie de la conjonction finale que tout s'avoue, les questions restées en suspens, les quiproquos et les malentendus sont résolus. Ce mode de narration vise à doser intelligemment l'information par des leurres, des équivoques, des réponses suspendues, des obstacles ou des blocages pour ne pas dévoiler trop vite les sentiments et entretenir l'attente du lecteur.

Même si le genre du roman d'amour en général a parfois été à la traîne par rapport aux attentes du lectorat ciblé, il a su se remettre en cause, évoluer, se moderniser, se montrer parfois même avant-gardiste. Il a ainsi donné naissance à la romance qui a su suivre ou devancer l'évolution de la société en général, et de la femme en particulier, répondre à ses attentes en tant que femme moderne.

Dès ses débuts, la romance s'est mêlée à d'autres genres populaires tels que le roman policier ou la science-fiction. Cette plasticité de la romance a permis le renouvellement de l'écriture et l'augmentation du nombre des lecteurs et rend intelligible la segmentation en plusieurs sous-genres tels que la romance contemporaine, la romance historique, la romance érotique, la romance suspense (policrière), la romance fantastique, etc. De nouveaux sous-

## ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE

genres font leur apparition continuellement mêlant différents genres et sous-genres à la romance. Dans chaque sous-genre de la romance, nous allons retrouver des catégories bien spécifiques liées à des époques, au caractère paranormal ou au type de l'enquête. La romance historique, par exemple, se subdivisera en fonction de la période. Nous retrouvons dans la romance historique plusieurs catégories : la Scandinavie ancienne des vikings, le Moyen-âge, la Régence, l'Angleterre victorienne, le XVI<sup>e</sup>, la période coloniale, la conquête de l'ouest américain, etc.

La romance n'est pas un genre cloisonné, elle s'ouvre volontiers à d'autres genres. Cette propriété fait d'elle un genre en constante évolution et mutation, et rend possible l'innovation dans l'écriture. On peut imaginer la naissance de la romance historique berbère ou ottomane et d'ailleurs nous ne sommes même pas assurés que celle-ci n'existe pas déjà en germe dans la production de Loti ou en acte dans celle de la presse et de l'édition francophones maghrébines.

### III. CRITIQUES DU GENRE

Il est généralement admis et reconnu que les deux principales fonctions du roman sont de plaire tout en instruisant, une sorte de combinaison parfaite entre utile et agréable. Au XVII<sup>e</sup> siècle, on accusera le roman « de ne donner aux lecteurs que du divertissement et cela au détriment souvent de la morale et de la vraisemblance »<sup>150</sup>.

Le roman d'amour est désavoué en raison de son caractère invraisemblable, indépendant de l'expérience, fondé uniquement sur l'arbitraire de l'imagination ; c'est en bref l'opinion d'Antoine Albalat et de la critique au cours des deux derniers siècles : « On n'a pas besoin d'expérience pour écrire des romans d'amour ; l'imagination suffit. Voilà pourquoi les jeunes gens font des œuvres fausses. »<sup>151</sup> Ce point de vue s'applique aux hommes, mais davantage encore aux femmes :

Les femmes et les jeunes filles, quand elles se mêlent d'écrire, tombent dans le même travers. On n'imagine pas la quantité de romans ultra-passionnés que ces sentimentales bas-bleus viennent proposer aux grands journaux. [...] Et non seulement tous les romans se ressemblent, mais chaque auteur recommence le même livre.<sup>152</sup>

On le présente comme un récit qui représente de parfaits amants dotés d'une beauté

---

<sup>150</sup>Ellen Constans, *Parlez-moi d'amour : des romans grecs aux collections de l'an 2000*, *op. cit.*, p. 93.

<sup>151</sup>Antoine Albalat, *op. cit.*, p. 58.

<sup>152</sup>*Ibid.*, p. 59.

exceptionnelle, évidemment riches, se portant un amour immuable, incommensurable et vertueux, quasi divin.

Selon Gabriel Guérêt dans *Le Parnasse réformé* (1668), ce stéréotype de l'amour parfait propose « une vertu inaccessible et invraisemblable »<sup>153</sup>. Cet amour plus fort que tout ne reflète pas le réel, illusionne les "jeunes filles en fleur", qui par leur lectures risquent de se montrer exigeantes en dénigrant de "bons partis", car ne répondant pas à leur vision utopique du couple et de l'amour. Le grand coupable des ces chimères n'est autre que le roman et plus particulièrement le roman d'amour<sup>154</sup>, mais aussi la romance.

### **III. 1. Entre hier et aujourd'hui, un air de déjà vu !**

La valorisation de la thématique de l'amour qui se répète de romans en romans est, écrit Gabriel Guérêt, « dangereuse pour la vertu des lectrices, premières consommatrices des romans »<sup>155</sup>. Cette critique du roman et du roman sentimental est extraite du XVII<sup>e</sup> siècle. Cependant, elle peut parfaitement être appliquée au roman d'amour du XX<sup>e</sup> siècle, ou à la romance du XXI<sup>e</sup> siècle. En effet, nous lisons et entendons le même discours radoter par toutes sortes d'institutions littéraires, universitaires, religieuses et/ou féminines.

Nous verrons, par la suite, à ce sujet une étude américaine réalisée en 2015 par Maya Roadale. Cette étude, qui met en exergue les préjugés liés au roman d'amour en général et à la romance en particulier, a pour titre *Dangerous books for girls*, ce qui signifie des lectures dangereuses pour les filles. L'existence même d'un tel ouvrage publié en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle, prouve à quel point les mêmes préjugés se perpétuent de siècle en siècle. Plus de trois cents ans après le discours tenu par Gabriel Guérêt, nous retrouvons les mêmes clichés et les mêmes arguments qui tournent en boucle. Fort heureusement, il ne faut pas s'arrêter au titre présenté par Maya Roadale. En effet, elle ajoute comme sous-titre à son ouvrage *The bad reputation of romance novels explained*<sup>156</sup>. Dans cette étude, Maya Rodale tente d'expliquer les raisons de la mauvaise réputation liée aux genres du roman d'amour et de la romance.

Pour en revenir aux reproches adressés au roman du XVII<sup>e</sup> siècle, en plus de donner de fausses illusions aux filles sur elles-mêmes, les hommes et la vie, on l'accuse de porter atteinte

---

<sup>153</sup>Ellen Constans, *Parlez-moi d'amour : des romans grecs aux collections de l'an 2000*, op. cit., p. 93.

<sup>154</sup>La définition donnée au roman à cette époque est celle du roman d'amour.

<sup>155</sup>Ellen Constans, *Parlez-moi d'amour : des romans grecs aux collections de l'an 2000*, op. cit., p. 93.

<sup>156</sup>La mauvaise réputation des romans d'amour expliquée.

à la vertu de celles-ci. Le roman, tel le diable, va les mener directement à la tentation de l'amour spirituel, mais pis encore, de l'amour charnel. Il est donc du devoir des religieux et des moralistes de le combattre.

Cette conception traverse les siècles ; dans *Madame Bovary*, les livres les moins suspects d'hérésie comme l'histoire sainte ou *Le Génie du christianisme* exacerbent la sensibilité adolescente des pensionnaires : « Comme elle écouta, les premières fois, la lamentation sonore des mélancolies romantiques se répétant à tous les échos de la terre et de l'éternité ! »<sup>157</sup>

Ces lectures édifiantes préparent le terrain aux romans d'amour qui franchissent secrètement les murailles du couvent par l'intermédiaire d'une vieille lingère, témoin encore vivant des fastes du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le plaisir de la lecture romanesque est d'autant plus vif qu'il est la transgression d'un interdit :

Elle [la vieille lingère] contait des histoires, vous apprenait des nouvelles, faisait en ville vos commissions, et prêtait aux grandes, **en cachette**, quelque roman qu'elle avait toujours dans les poches de son tablier, et dont la bonne demoiselle elle-même avalait de longs chapitres, dans les intervalles de sa besogne. **Ce n'étaient qu'amours, amants, amantes**, dames persécutées s'évanouissant dans des pavillons solitaires, postillons qu'on tue à tous les relais, chevaux qu'on crève à toutes les pages, forêts sombres, troubles du cœur, serments, sanglots, larmes et baisers, nacelles au clair de lune, rossignols dans les bosquets, *messieurs* braves comme des lions, doux comme des agneaux, vertueux comme on ne l'est pas, toujours bien mis, et qui pleurent comme des urnes. Pendant six mois, à quinze ans, Emma se graissa donc les mains à cette poussière des vieux cabinets de lecture.<sup>158</sup>

Un évêque, Jean-Pierre Camus, condamnera la littérature romanesque<sup>159</sup>, d'autres la qualifieront d'homicide spirituel, car au lieu de valoriser l'amour divin, elle accorderait de l'importance à la bassesse de ce grossier amour éphémère réservé aux mortels. Le théologien Fénelon écrira au sujet du roman sentimental, dans son *Traité de l'éducation des filles*, qu'il « peut les (les jeunes lectrices) entraîner aux faiblesses et aux fautes de l'amour »<sup>160</sup>. Faute gravissime pour toute femme de l'époque qui doit faire preuve de retenue et de vertu. La bienséance exige de la femme qu'elle conserve ce qu'elle a de plus cher (ou, du moins, ce qu'on lui désigne comme tel), pour son époux. Quoi de mieux que la parole divine pour y

<sup>157</sup>Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Première partie, chapitre VI, 1857, p. 49.

<sup>158</sup>Gustave Flaubert, *op. cit.*, pp 50-51. (C'est nous qui soulignons).

<sup>159</sup>Ellen Constans, *Parlez-moi d'amour : des romans grecs aux collections de l'an 2000*, *op. cit.*, p. 93.

<sup>160</sup>*Ibid.*

parvenir, et pour culpabiliser toute femme qui irait à l'encontre de ce que sa famille, la société et la religion exigent d'elle ? Son honorabilité ainsi que celle de sa famille ne tient qu'à un fil.

L'une des plus farouche critique semble parvenir de Fénelon qui en 1687 dans son *Traité de l'éducation des filles*, persiste et insiste sur la dangerosité du roman pour les filles :

[Les filles] se passionnent pour des romans [...]. Elles se rendent l'esprit visionnaire [...]; elles se gâtent même par là pour le monde : car tous ces beaux sentiments en l'air, toutes ces passions généreuses [...] n'ont aucun rapport avec les vrais motifs qui font agir dans le monde.

Une pauvre jeune fille, pleine du tendre et du merveilleux [...] est étonnée de ne pas trouver dans le monde de vrais personnages qui ressemblent à ces héros [...]. Quel dégoût pour elle de descendre jusqu'aux plus bas détails du ménage !<sup>161</sup>

Le blâme n'est pas général chez les clercs, certains font preuve de plus d'indulgence. Ils sont certes minoritaires, mais osent donner leur point de vue sur la représentation de l'amour dans le genre romanesque. Parlant des romans et de l'amour dans *Lettre de Monsieur Huet à Monsieur de Segrais de l'origine des romans* (1670), l'évêque Daniel Huet leur reconnaît une utilité pratique :

Si l'on dit que l'amour y est décrit d'une manière si délicate et si insinuante que l'amorce d'une si dangereuse passion entre aisément dans de jeunes cœurs, je répondrai que non seulement il n'est pas périlleux mais qu'il est même en quelque sorte nécessaire que les jeunes personnes du monde connaissent cette passion pour fermer les oreilles à celle qui est criminelle et pouvoir se démêler de ses artifices et pour savoir se conduire dans celle qui a une fin honnête et sainte<sup>162</sup>.

Ce discours fait preuve d'une certaine tolérance, le roman y est certes perçu comme dangereux mais aussi comme potentiellement instructif, puisqu'il prépare les jeunes filles à la dure réalité de la vie en les prévenant contre les discours artificieux des séducteurs. Le roman est considéré par ses adversaires et ses partisans, comme roman d'amour, mais pour les premiers il n'est surtout qu'in vraisemblance et extravagance. Pour certains de ses partisans, il est le meilleur moyen d'éduquer les jeunes filles afin de leur apprendre les règles de la bienséance et de les aider à comprendre les codes de la séduction.

### **III. 2. Roman d'amour et critique littéraire**

Dans le domaine de la critique littéraire, l'expression « roman d'amour » apparaît vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. La formule roman d'amour est alors utilisée pour désigner non un genre attesté par l'histoire mais pour désigner tout récit dont la thématique essentielle est

<sup>161</sup>Ellen Constans, *Parlez-moi d'amour : des romans grecs aux collections de l'an 2000*, op. cit., p. 118-119.

<sup>162</sup>*Ibid.*, p. 94.

l'amour. Le roman d'amour en tant que genre populaire, dans son acception actuelle, apparaît au XX<sup>e</sup> siècle. C'est l'époque au cours de laquelle naît la littérature industrielle et où prospèrent les collections qui se spécialisent selon les dénominations de trois grandes catégories : roman sentimental, roman d'amour, roman dramatique. La fortune du roman populaire d'amour atteint son apogée entre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le premier tiers du siècle suivant. Il connaîtra ensuite la concurrence de nouveaux médias, à partir de l'apparition de la radio vers les années 1920 aux USA et un peu plus tard en Europe de l'ouest.

Selon Ellen Constans, le procédé de distinction entre roman d'amour, roman sentimental et roman dramatique est factice et a simplement pour fonction de créer l'illusion d'une variété éditoriale, alors que le contenu reste globalement semblable dans les trois catégories<sup>163</sup>. N'apparaissent aucunes distinctions fondamentales nouvelles dans la nature ou les orientations des récits du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle qui se reconnaissent par la nature de leurs titres qui traduisent une « relation littérale au texte » et le nom des auteurs qui rendent superflue l'indication de genre. En effet, des titres comme *La même aux beaux yeux*, *Chaste et flétrie*, *Le chemin du péché*, *Le triomphe de l'amour*, *Tes jolis yeux*, *La tragédie amoureuse*, etc. ne nécessitent pas d'indications supplémentaires. Afin d'expliquer l'apparition de ces dénominations, Ellen Constans déclare à ce sujet : « je crois donc que l'éditeur veut donner l'illusion de la variété à l'intérieur d'une même collection »<sup>164</sup>.

Pour l'aire hispanophone, nous avons un exemple pittoresque de la rencontre de l'histoire d'amour et de la radio dans le roman de Mario Vargas Llosa, *La tante Julia et le scribouillard*, (1977), dont l'intrigue se déroule dans le Pérou des années 1950. En arrière-plan, se profile le monde des feuilletons radio qui « étaient vendus au poids parce que c'était une formule moins trompeuse que celle du nombre de pages ou de mots, en ce sens que c'était la seule qu'on pouvait vérifier » et de leurs « scribouillards » de génie qui « devaient produire huit heures par jour, sur de silencieuses machines à écrire, ce torrent d'adultères, suicides, passions, rencontres, héritages, dévotions, hasards et crimes [...] »<sup>165</sup>. Mario Vargas Llosa dresse un portrait de l'écrivain « industriel » auquel il reconnaît autant de dignité qu'à

---

<sup>163</sup>Ellen Constans, *Parlez-moi d'amour : des romans grecs aux collections de l'an 2000*, op. cit., p. 119.

<sup>164</sup>*Ibid.*, p. 34.

<sup>165</sup>Mario Vargas Llosa, *La tante Julia et le scribouillard*, (*La tia Julia y el escribidor*, Lima, 1977), Éditions Gallimard, 1979, traduit de l'espagnol par Albert Bensoussan, coll. « Folio », n° 1649, pp 14-15.

## ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE

l'écrivain reconnu, légitimé dans la mesure où toute l'existence du feuilletoniste, confondue avec celle de ses personnages, est absorbée par la création au sens absolu du terme au point qu'il en vient à se travestir selon le personnage qu'il veut incarner : « Qu'est-ce que le réalisme messieurs, le soi-disant réalisme, qu'est-ce que c'est ? Quelle meilleure façon de faire de l'art réaliste que de s'identifier matériellement avec la réalité ? »<sup>166</sup> Toutes choses égales par ailleurs, un phénomène radiophonique comparable se déroule en France entre les années 1930 et 1960 qui correspondent à l'âge d'or de la dramatique amoureuse à la radio avec des titres restés aussi célèbres que *Noëlle aux quatre vents*.

En cette période de première guerre mondiale, le marché du roman populaire se retrouve alors sous une avalanche de romans désignés « Roman d'amour ». L'expression s'affiche en surtitres et en sous-titres de collections de livres populaires. Les éditeurs font de la production de masse, le marché du livre subit un déluge d'amour. Ce terme, et les mots appartenant au même champ lexical, prolifèrent et pullulent, les éditeurs en usent et en abusent.

En 1916, nous retrouvons dans la littérature populaire, des collections aux noms très suggestifs : *Supplice d'amour*, *Martyre d'amante*, *Au seuil de l'amour*, *Être aimée*, *Premier amour*, *Lèvres jointes*<sup>167</sup>. Le même phénomène se reproduira durant la seconde guerre mondiale. Une quantité phénoménale de romans épuisant la thématique « Amour » font leur apparition. Sont publiés par centaines de milliers des romans qui affichent le mot amour. Nonobstant cette présence en force dans le marché du livre populaire, cela n'apporte aucune reconnaissance littéraire à ce genre.

Les critiques semblent toujours décidés à ignorer ce genre et une seule étude sera réalisée au début du XX<sup>e</sup> siècle ; en 1908, est publiée la première étude du genre de Gustave Reynier, *Le roman sentimental avant l'Astrée*. C'est à ce moment là, que le terme générique de roman sentimental prend entièrement sa place dans le domaine littéraire pour désigner un genre à part entière même si Stendhal, en précurseur, avait utilisé dans une de ses *Chroniques pour l'Angleterre* (1822-1830) la formule « roman sentimental »<sup>168</sup> afin de qualifier le roman *Ourika* de Mme de Duras.

---

<sup>166</sup>Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 177.

<sup>167</sup>Ellen Constans, *Parlez-moi d'amour : des romans grecs aux collections de l'an 2000*, *op. cit.*, p. 34.

<sup>168</sup>*Ibid.*

## ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE

Une autre étude, plus générale, éditée en 1967, réalisée par Henri Coulet, a pour titre *Le roman jusqu'à la révolution*. Le roman y est défini ainsi que différents sous-genres romanesques dont le roman sentimental.

Le roman d'amour est qualifié de « bas de gamme » car on le juge insipide en raison de son contenu et de son style. On le mésestime ainsi pour son registre mièvre et son apitoiement sur des protagonistes qui se complaisent dans des troubles et des états d'âme motivés par la multiplication de renversements, de situations invraisemblables, à la recherche du bonheur et de la félicité qu'ils finissent naturellement par atteindre.

En lisant un roman policier, nous conjecturons nécessairement une histoire de meurtre. Nous savons qu'il y aura enquête, et que le coupable sera démasqué et puni au terme de l'investigation. De même, l'indication de genre, roman d'amour ou romance, laisse présager un couple et nous savons que ce couple finira ensemble au dénouement final.

Le génie de l'auteur se révélera, dans l'habileté à surprendre le lecteur au gré des pérégrinations et péripéties de ses personnages. L'auteur devra mesurer les effets de retardement, éprouver le sentiment d'attente de ses lecteurs, distribuer subtilement les indices, peindre ses personnages de façon à leur donner une âme, et arriver à surprendre le lecteur par ce dénouement heureux alors même que l'étiquette « romance » ou « roman d'amour » nous a déjà rassuré sur cet article. La difficulté de cet effet de surprise est à la mesure de l'expérience du lecteur perspicace, qui sait, ou qui pressent quelle sera la fin du roman.

Comme on juge la thématique du roman d'amour et de la romance restreinte, ils sont, d'un point de vue strictement littéraire, qualifiés de mauvais genres. Cette thématique étroite de l'amour devient naturellement itérative, elle est reproduite dans tous les romans d'amour et toutes les romances. Nous entendons souvent dire « c'est toujours la même histoire (d'amour) ». La désignation « mauvais genre » revient aussi constamment du fait du sexe et du statut social de son lectorat essentiellement féminin, que l'on juge populaire et peu cultivé.

L'étude réalisée, en 2015, par Babelio<sup>169</sup> auprès de son lectorat déjà à 80 % féminin, révèle que le lectorat de la romance, est constitué à 94 % de femmes. 57 % d'entre elles ont moins de 35 ans, et 95 % de ces lectrices lisent plus d'un livre par mois. L'étude démontre également que seules 0,5 % des lectrices lisent exclusivement de la romance, en effet pour

---

<sup>169</sup>L'enquête est réalisée auprès de 3023 lecteurs de romances venant de la base de données utilisateur Babelio, [en ligne] [consultée le 10 juillet 2017] <https://fr.slideshare.net/Babelio/etude-romance-babelio>

## ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE

76 % d'entre elles, la romance représente moins de 50 % du taux de leurs lectures globales.

Ces statistiques démentent certains préjugés et révèlent clairement que les lectrices de romances passent facilement d'un genre à un autre. Cette aptitude et cette aisance leur est essentiellement apportée par la multiplicité des nombreux sous-genres qui caractérisent la romance. Nous pouvons en déduire que les lectrices de romances sont avant tout attirées par l'univers romanesque, le texte, l'histoire et non uniquement par le genre de la romance en lui-même.

Mièvrerie, excès d'émotion, invraisemblances, monosémie, *happy ending*, étroitesse et répétition de la thématique, lectrices incultes... tels sont les préjugés liés aux romans d'amour, telles sont les principales raisons évoquées par les institutions littéraires et les lecteurs « éclairés » dans le but de disqualifier et de discréditer le roman d'amour et la romance.

C'est donc à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, que le roman d'amour va apparaître comme un genre pauvre et déclassé, mis au ban de la littérature. La combinaison de diverses raisons peut être à l'origine de cette discrimination. Citons tout d'abord son ancrage dans un système narratif figé et la pauvreté de ses thèmes. Il est vrai que le roman d'amour se confine dans le sentiment et la thématique de l'amour. Cependant, les romans de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, à l'instar du roman réaliste, naturaliste ou surréaliste, vont intégrer les problèmes sociétaux dans leurs intrigues. Par la suite, la romance du XXI<sup>e</sup> siècle fera de même, et observera les notions de vraisemblance et de véracité dans la représentation du cadre historique, psychologique et sociétal.

Ainsi, la romance se retrouve injustement marginalisée du fait de sa paternité avec le roman d'amour. Le roman d'amour et la romance demeurent dans l'esprit des Hommes, des critiques et des lecteurs un seul et même genre de seconde classe.

Qualifié de genre dangereux et abrutissant dès le XVII<sup>e</sup> siècle, la représentation du roman d'amour demeure inchangée au fil des siècles. Nous en voulons pour preuve, l'américaine Maya Rodale, qui écrit en 2015 *Dangerous books for girls : the bad reputation of romance novel explained*. Cette étude revient sur l'origine des préjugés liés à la romance et explique les raisons de cette mauvaise réputation. Nous reviendrons ultérieurement sur cette intéressante et enrichissante étude.

Même la critique catholique attaque le roman d'amour, bien qu'elle l'ait, au préalable,

utilisé et détourné à des fins éducatives. Elle l'accuse par la suite, de porter les jeunes demoiselles à se montrer romanesques, passionnées, rêveuses, idéalistes, exigeantes. Ces lectures, réputées inciter à l'insatisfaction, inclineraient les jeunes filles au refus de l'humilité et de l'acquiescement à la dure réalité de la vie. Les jeunes filles ne seraient plus satisfaites à l'idée d'être de bonnes épouses et de bonnes mères de famille.

Paradoxalement et involontairement, les critiques féministes des années soixante-dix, reprendront les arguments des critiques catholiques. Elles accuseront le roman d'amour d'un tort identique que celui avancé par les catholiques : faire rêver les femmes. Néanmoins, si l'objectif des accusations des premiers, est de façonner de parfaites mères de famille, l'objectif des accusations, bien que similaires, des féministes, est d'éveiller la conscience des femmes, de les amener à combattre le système patriarcal et les exploitations de classe et de sexe qui leur sont infligées.

Il est important de souligner que la révolution féminine des années soixante-dix va apporter son lot de changements et d'évolution dans le roman d'amour. Les féministes en modifient, volontairement ou involontairement, les thèmes et les protagonistes, ce qui va donner naissance au roman d'amour moderne, et plus précisément à la romance.

Dans un premier temps, le genre évolue dans les années cinquante en France avec la parution du roman d'amour historique *Angélique, Marquise des Anges* d'Anne Golon. Le roman est, dans un premier temps, interdit de parution en France. Il sera édité en Allemagne en 1956, puis seulement un an plus tard en France, mais à la condition expresse de citer Serge Golon, époux d'Anne Golon, en première de couverture, les romans sont alors signés Anne et Serge Golon. Bien que son époux ne l'ait aidée que dans ses recherches historiques. On estimait à l'époque qu'une femme ne pouvait écrire seule ce genre de romans.

Aux États-Unis, le renouveau se produit durant les années soixante-dix avec la parution en 1972, du roman historique *Quand l'ouragan s'apaise* de Kathleen Woodiwiss. Ce roman ouvre la voie à une nouvelle forme de roman d'amour ; le roman d'amour moderne. Anne Golon en France, et Kathleen Woodiwiss aux États-Unis, marquent une coupure nette vis à vis des romans de Barbara Cartland<sup>170</sup> et de Delly, elles donnent ainsi naissance au roman d'amour moderne et donc à la romance.

---

<sup>170</sup>Barbara Cartland, écrivaine britannique très prolifique de romans d'amour née en 1901 et décédée en 2000. Elle est la reine du roman à l'eau de rose ; toute une collection Harlequin lui est dédiée.

## ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE

La spécificité de ce roman d'amour moderne ou de cette romance, en plus de créer une coupure avec le roman d'amour à la Barbara Cartland et à la Delly, réside dans le fait que les deux romans sont les premiers du genre à être publiés dès leur sortie en livre de poche, non restreints par la publication calibrée à deux cents pages, ni par le tirage unique. Ainsi, ces deux romans sont classés dans la catégorie « littérature générale » et non « roman sériel ». Les romans sériels sont limités à moins de deux cents pages, tirés à un seul exemplaire et vendus durant seulement un mois dans les supermarchés. Contrairement au roman sériel, le roman de littérature générale n'est pas éditée dans une collection définie avec un certain nombre de livres publiés mensuellement et dont on retire les invendus au bout d'un mois.

La romance de littérature générale est rééditée, les récits sont plus longs, plus étoffés que les romans d'amour sériels, les sous-intrigues y ont toute leur place, tout y est plus développé et plus recherché. C'est sur cette romance de littérature générale que porte notre travail de recherche. Ce renouveau donne naissance à la romance, confondue avec le roman sériel, et à laquelle on attribuera péjorativement l'expression « romans à l'eau de rose », « histoires d'amour », ou pis encore, *bodice-rippers*<sup>171</sup> aux États-Unis.

En dépit de ces efforts et de ces changements, la critique continue de condamner, dénigrer, et railler le genre aussi bien que ses lecteurs. D'ailleurs, si nous reprenons le classement de A. Marc de 1819 : « Romans d'amours pastorales et champêtres », « Roman d'amour et de galanterie » et « Romans sentimentaux, pathétiques, attendrissants et larmoyants »<sup>172</sup>, nous constatons qu'en ce début du XIX<sup>e</sup> siècle, le roman d'amour est associé à des termes élogieux comme pastorale, champêtre, galanterie. Quant au roman sentimental, il est lui lié à des termes plus désavantageux tels que pathétique, attendrissant et larmoyant.

L'inquiétude et la dénonciation des effets nocifs de la lecture de ces genres décriés — roman sentimental, roman d'amour et romance — sur le comportement et les habitudes des lecteurs demeure, d'un siècle à l'autre, le point commun chez les pédagogues, les moralisateurs religieux, les critiques littéraires, les militantes féministes. Abrutissant et coupant de la réalité, les trois genres amèneraient les lectrices à vivre une illusion chimérique et utopique, on les désigne alors comme opium des femmes.

Dans son étude *La culture du pauvre* (1970), Richard Hoggart a pour but principal de

<sup>171</sup>En Anglais dans le texte, signifie déchireurs de corsage.

<sup>172</sup>A. Marc et Pigoreau, *op. cit.*, p. IX.

dénoncer le mythe du conditionnement des masses populaires par la classe intellectuelle, il voit dans la lecture du roman populaire en général un simple agrément et non une aliénation et une coupure du monde réel. Il parle alors d'attention oblique ou distraite<sup>173</sup>, dans le sens où l'objectif de ces romans populaires et plus particulièrement des romans d'amour n'est pas de modeler ou de dicter les actions et les réflexions des personnes, comme a pu chercher à le faire le roman catholique en tentant d'éduquer les jeunes filles, mais uniquement de donner aux lecteurs la possibilité de s'évader du monde réel le temps d'une lecture plaisir rapide pour mieux revenir dans le monde réel.

Hoggart évoque également la notion d'adhésion à éclipses<sup>174</sup>. Cette adhésion à éclipse est ce qui permet au lecteur d'adhérer à la réalité romanesque afin de l'accepter comme telle, tout en gardant à l'esprit que cette réalité n'est pas celle de la vraie vie, elle n'est que fictive et dure uniquement le temps d'un récit. Ainsi le lecteur ne risque aucune aliénation, il fait la distinction entre la vie romanesque de ses personnages et sa propre vie. Le lecteur prend plaisir à retrouver ses personnages tout en ayant conscience de leur inexistence dans son monde à lui.

### **III. 3. La romance dans le monde universitaire**

En 2009, le *USA Today* publie un article intitulé « Scholarly writers empower the romance genre »<sup>175</sup>, littéralement « Les écrivains érudits renforcent le genre de la romance ». On juge alors qu'il y a lieu d'élever le niveau du genre de la romance en le confiant à de « grands auteurs ». Il va sans dire qu'un tel projet n'aurait jamais vu le jour concernant un autre genre littéraire. Ceci prouve à quel point de forts préjugés restent attachés à la romance. Auteurs et lecteurs de romances continuent d'être perçus comme incultes ou stupides. Maya Rodale lance alors une enquête auprès des lecteurs de romance afin qu'ils estiment le niveau d'étude des personnes, qui comme eux, lisent de la romance. Le constat est grave, même les lecteurs de romances se dévalorisent, ils sont 55 % à penser que le lectorat de ce genre à un niveau secondaire, 37 % auraient le baccalauréat, et ils ne sont que 8 % à croire qu'ils ont une licence et plus<sup>176</sup>. Quand Maya Rodale refait le même type d'enquête, mais cette fois-ci, en

---

<sup>173</sup>Gérard Mauger, Louis Pinto, *Lire les sciences sociales* : Volume 4/1997-2004, p. 101.

<sup>174</sup>*Ibid.*

<sup>175</sup>Deidre Donahue, « Scholarly writers empower the romance genre », in *USA Today*, 7/10/2010, pp 1-3.

<sup>176</sup>Maya Rodale, *op. cit.*, p. 47.

## ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE

demandant leur niveau d'étude aux lecteurs de romance, elle constate que 66 % des lecteurs ont un baccalauréat et plus<sup>177</sup>. On passe de 45 % selon l'avis des lecteurs à 66 % en se basant sur la réalité. Le monde littéraire, académique et journalistique en est arrivé à convaincre les lecteurs de leur manque d'instruction. Ils doutent d'eux même, et se considérant moins intellectuels que les lecteurs d'autres genres littéraires. Ceci explique la raison pour laquelle le lecteur de romance a du mal à assumer et afficher ses choix de lecture face au public et à son entourage.

En ce qui concerne les auteures de romance, on peut faire le même constat. Alors qu'on les juge moins cultivées que les auteurs de genres « plus sérieux », on constate rapidement que ce n'est pas le cas. Prenons l'exemple de l'auteure de romance et professeur Eloisa James. Elle est diplômée de trois prestigieuses universités américaines (Harvard/Yale/Oxford). Julia Quinn est diplômée de Harvard et de Yale. En France, nous pouvons citer l'exemple de Georgia Caldera qui a un master en art-thérapie, ou encore Éléonore Fernaye, diplômée de l'université de Paris en sciences humaines et en langues étrangères, qui est passionnée d'histoire et apprend le japonais. L'auteure de la romance érotique à succès Angella Belhelle poursuit, elle, des études de droit. Il paraît ainsi évident que les auteurs de romances sont de jeunes femmes diplômées, cultivées et passionnées.

L'institution universitaire jugeant le genre mineur, voire anti-intellectuelle, les études universitaires ne portent que très peu d'attention au genre romance qui n'est, semble-t-il, pas digne d'être étudié. Ou alors suppose-t-on qu'il n'y a rien à y étudier<sup>178</sup>. En Algérie, en master I et II de littérature en langue française, seuls quatre genres sont étudiés. Bien que ceci nous semble déjà bien peu, il faut savoir que trois des genres proposés aux étudiants sont ceux de la littérature de voyage, de la littérature fantastique et du nouveau roman. Évidemment, nous comprenons aisément ce choix d'inclure le roman fantastique dans un monde actuel où la fantasy tient une grande place. Cependant, le choix de la littérature de voyage et du nouveau roman semble suranné.

Le quatrième et dernier genre inclus, en master de littérature, est celui de la littérature contemporaine sans distinction et précision des genres étudiés. C'est une classe aux contours indéterminés, dans laquelle l'enseignant peut décider de choisir différents genres modernes et

<sup>177</sup> Maya Rodale, *op. cit.*, p. 47.

<sup>178</sup> *Ibid.*

auteurs contemporains parmi lesquels il a la latitude d'intégrer ou pas le roman d'amour, le roman sentimental ou la romance. Notre expérience dans l'enseignement universitaire nous a montré que nombre d'étudiantes lisent des romances, elles connaissent le genre et certains de ses auteurs. Il semblerait naturel de tirer parti de cet attrait des étudiants pour ce genre de littérature pour tenter d'en approfondir la compréhension.

Au département de français de l'université de Chlef, nous avons réussi à convaincre l'étudiante Braikia Meriem, passionnée de romance, d'étudier le genre de la romance en master II dans le cadre de son projet de fin d'études. Celle-ci a donc choisi de travailler sur *Le statut de la femme anglaise au XVIII<sup>e</sup> siècle dans l'Esprit Darcy d'Elizabeth Aston*<sup>179</sup>. Il est, nous semble-t-il, préférable de pousser l'étudiant à approfondir l'analyse des œuvres pour lesquelles il a du goût plutôt que de le contraindre à étudier les auteurs ou les genres d'un programme prédéfini. Grâce au minutieux travail de recherche effectué par cette étudiante, nous avons pu obtenir nombre d'informations liées aux coutumes et à la vie de la femme anglaise au XVIII<sup>e</sup> siècle en Angleterre. Et, curieusement, nous avons pu constater à quel point les analogies étaient nombreuses avec la condition de la femme algérienne du XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècle.

Lorsque nous a été donnée l'occasion de parler de notre travail avec l'entourage amical mais aussi avec les collègues enseignants à l'université, il nous a été très agréable de constater leur engouement pour la romance, ses auteurs, et les thèmes de l'amour, du couple, du sexe et du bonheur. Les romances commençaient à s'échanger, à s'envoyer par mail, à être discutées et analysées. Collègues et amies ne se sentant pas jugées, assument ouvertement leur amour pour ce genre et avouent leur plaisir à le lire.

L'enquête de Maya Rodale réalisée aux Etats-Unis montre que les genres romance, roman d'amour et roman sentimental ne sont pas étudiés dans les milieux scolaires. Nous pouvons faire le même constat en Algérie ou en France, où seules les œuvres de Jane Austen ou Charlotte Brontë sont quelques peu étudiées au lycée. Ces œuvres ont su acquérir leurs lettres de noblesse et remonter dans l'estime des lettrés, qui les incluent dans le genre plus acceptable du roman sentimental. Cependant, dans le milieu universitaire, il est plus difficile d'avoir la possibilité d'étudier le genre du roman d'amour, du roman sentimental ou de la

---

<sup>179</sup>Meriem Braikia, *Le statut de la femme anglaise au XVIII<sup>e</sup> siècle dans l'Esprit Darcy d'Elizabeth Aston*, Université Hassiba Ben Bouali, Chlef, Algérie, 2019.

romance.

Conséquence de cette mésestime voire de dédain pour ce genre, l'indifférence à son endroit : documentation, articles, recherches et études sur les genres romance et roman d'amour se font très rares aux États-Unis, d'une part, mais, encore plus en France. Cela fait maintenant douze ans, qu'en 2007, est créée l'Association Internationale pour l'étude du genre de la romance populaire « International Association for the study of popular Romance »<sup>180</sup>, qui travaille en collaboration avec l'université américaine Eric Selinger. Son rôle essentiel est de promouvoir les études sur la romance, et de légitimer ce genre comme domaine d'étude dans d'autres universités américaines et dans le monde. Ainsi, la romance pourrait être intégrée comme module d'étude à part entière et non être niée, ou dans le meilleur des cas traitée à la portion congrue dans les cours de littérature contemporaine. Aux États-Unis, le professeur d'anglais Pamela Regis a même mis en place le « Nora Roberts center for American Romance », qui permet aux étudiants d'accéder à une formation diplômante permettant de s'initier à la rédaction de romances<sup>181</sup>.

C'est petit à petit, notamment grâce à l'acharnement et à l'insistance de ces femmes lettrées, que la romance pénètre l'institution académique universitaire autrefois si réfractaire au roman d'amour en général et à la romance en particulier. Le succès des auteurs, les revenus fabuleux générés grâce à un immense public à travers le monde, une plus grande assurance des lecteurs, une meilleure acceptation des milieux intellectuels, tous ces éléments augurent d'un essor du genre et de son acclimatement graduel à l'université.

Dans ce deuxième chapitre, nous avons démontré les origines anglo-saxonnes du terme romance et relevé quelques définitions de genre. Nous avons également cité György Lukács et sa définition de la romance qu'il qualifie de drame non tragique. Il a été établi que ce genre est constitué de trois invariants que sont : la rencontre du couple, la disjonction et la conjonction. Finalement, nous nous sommes attelés à faire le parallèle entre la critique du roman d'amour et celle de la romance, avant de nous intéresser à l'étude du genre de la romance dans le milieu universitaire. Il est aisé de constater que les deux genres sont logés à la même enseigne, et qu'ils sont tous deux proscrits par le milieu académique.

---

<sup>180</sup>Maya Rodale, *op. cit.*, p. 48.

<sup>181</sup>*Ibid*, p. 49.

### CHAPITRE III

#### ROMANCE ET ROMAN D'ANALYSE SENTIMENTALE : L'ANALYSE DES SENTIMENTS AU CŒUR DE L'INTRIGUE

Dans ce troisième et dernier chapitre de la première partie, nous allons, dans un premier temps, recenser les caractères partagés entre la romance, le roman sentimental et le roman d'amour, mais aussi leur spécificité qui apparaît dans leur dénouement respectif. En deuxième lieu, nous verrons la place de la femme dans le roman d'amour en général. En troisième lieu, nous aborderons le sujet des préjugés liés au roman d'amour en général, mais aussi à la romance en particulier. En quatrième lieu, nous ferons le lien entre la romance et le féminisme. Et pour finir, nous tenterons de préciser les caractéristiques de la romance historique, sous-genre de la romance, et objet de notre étude dans la seconde partie de ce travail.

#### I. ROMANCE, SIMILITUDES ET DISSEMBLANCES AVEC LES GENRES PARALLÈLES ET ÉTERNELLE CONFRONTATION BONHEUR, MALHEUR

Quelles sont les principales similitudes et dissemblances entre la romance, le roman d'amour et le roman sentimental ? À travers le tableau ci-dessous nous allons tenter de répondre à cette question à travers l'étude de la focalisation, de la rencontre, du dénouement, et du contenu.

<b>Points de comparaison</b>	<b>Roman sentimental</b>	<b>Roman d'amour</b>	<b>Romance</b>
<b>Focalisation en début de narration</b>	Vue générale sur l'ensemble des personnages	Focalisation sur le couple	Focalisation sur le couple
<b>Statut du narrateur (voix)</b>	Hétérodiégétique, Homodiégétique, Auto-diégétique	Hétérodiégétique et anonyme	Hétérodiégétique et anonyme
<b>Niveau narratif</b>	Extradiégétique, Intradiégétique	Extradiégétique	Extradiégétique

**ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE**

<b>Points de comparaison</b>	<b>Roman sentimental</b>	<b>Roman d'amour</b>	<b>Romance</b>
<b>Focalisation en cours de narration</b>	Suivi de divers personnages et de leurs aventures	Suivi uniquement des aventures du couple	Suivi uniquement des aventures du couple
<b>1<sup>e</sup> rencontre du couple</b>	Première rencontre non mise en lumière	Description détaillée de la 1 <sup>e</sup> rencontre	Description détaillée de la 1 <sup>e</sup> rencontre
<b>Nombre de couples</b>	Possibilité de suivre plusieurs couples	Un couple	Un couple
<b>Nombre de partenaires</b>	Un partenaire	Un partenaire	Un partenaire, Possibilité de trouver plusieurs partenaires (cas de la romance érotique)
<b>Dénouement</b>	Tragique, Heureux, Mitigé,	Heureux	Heureux
<b>Contenu</b>	Roman d'analyse psychologique, porteur de valeurs sociales, politiques, culturelles...	Concentré sur la vision de l'amour, sa grandeur, sur les valeurs du couple, de la famille et du bonheur conjugal. Obligation maritale à la fin du récit. Naissance du premier enfant.	Mélange de roman d'analyse psychologique, mais aussi porteur de valeurs féministes (prise en compte des principes du couple moderne à travers la mise en abyme de la notion d'égalité des sexes)

**ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE**

<b>Points de comparaison</b>	<b>Roman sentimental</b>	<b>Roman d'amour</b>	<b>Romance</b>
<b>Relations sexuelles</b>	Très sobre, aucune description de l'acte charnel s'il y en a. L'accent est mis sur la description des émotions.	Chaste, sobre, effusion de sentiments, aucune description de l'acte amoureux.	Description détaillée des sentiments, du premier baiser et de l'acte amoureux. La description de l'acte sexuelle peut même s'étaler sur plusieurs pages voire sur tout un chapitre.

Nous l'avons déjà évoqué, au XVII<sup>e</sup> siècle, coexistent deux grands types de romans sentimentaux. L'un, multiplie les aventures et les actions alors que l'autre, essentiellement centré sur la vie intérieure, la conscience, privilégie l'analyse et le décodage des sentiments amoureux. Cette introspection permet de rendre intelligibles la naissance et l'évolution du désir amoureux. Ce genre de roman d'amour nous amène son lot de réflexions sur « les hésitations, les faiblesses, les contradictions et les intermittences du cœur ; c'est de leur interaction et de leur jeu que naissent les péripéties »<sup>182</sup>. Ainsi tout n'est pas noir ou blanc, les personnages revêtent un costume plus réaliste, plus humain. Ces cinquante nuances de gris offrent un plus large éventail sur la compréhension de l'autre et de soi-même ; c'est une fenêtre ouverte sur la psychologie des protagonistes. Albert Thibaudet montre que cette différence thématique et formelle recoupe la différence sexuelle des auteurs. Aux hommes, le roman dans lequel l'amour libertin se mêle à l'action, aux femmes le roman d'analyse psychologique :

Au XVII<sup>e</sup> siècle la distinction est très nette entre les romans écrits par les hommes, comme ceux de Furetière, Scarron, Sorel, qui appartiennent à l'ordre rabelaisien et picaresque, et les romans écrits par des femmes, comme ceux de Mademoiselle de Scudéry et de Madame de La Fayette, qui préparent ou inaugurent le roman d'analyse.<sup>183</sup>

<sup>182</sup>Ellen Constans, *Parlez-moi d'amour : des romans grecs aux collections de l'an 2000*, op. cit., p. 115.

<sup>183</sup>Albert Thibaudet, *Le liseur de romans*, op. cit., p. XXVII.

## ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE

Cependant, roman d'amour « centrifuge » et roman d'analyse ne sont pas totalement hétérogènes. On peut tracer la généalogie de leur association en recensant les titres que la postérité a retenus ; cette notoriété s'inscrit en faux contre la relégation de ces genres dans les marges de la littérature. Chez les Anglo-Saxons, nous pouvons citer les exemples de : *Raison et Sensibilité* (1811), *Orgueil et Préjugés* (1813), *Persuasions* (1818) de Jane Austen. *Jane Eyre* (1847) et *Les hauts de Hurlevent* (1847) de Charlotte et Emily Brontë, *Sarn* (1924) de Marry Webb, *Quand l'ouragan s'apaise* (1974) de Kathleen Woodwiss.

Cette association roman d'amour et roman psychologique fonctionne encore de nos jours puisque nous la retrouvons dans les romans du XX<sup>e</sup> et du XXI<sup>e</sup> siècles : *Le journal de Bridget Jones* (1998) de Helene Fielding, *Les âmes vagabondes* (2008) de Stephanie Meyer, *Autant en emporte le vent* (1936) de Margaret Mitchell, *Le temps d'un automne* (1991), *Cher John* (2006) et *Chemins croisés* (2013) de Nicholas Sparks, *Sur la route de Madison* (1992) de Robert James Waller, *Nos étoiles contraires* (2012) de Jhon Green, *Avant-toi* (2012) de Jojo Moyes...

Dans son analyse des romans de Catherine Bernard publiés au XVII<sup>e</sup> siècle, Ellen Constans insiste sur le manque de transparence des affects des principaux protagonistes. En effet, les partenaires demeurent obscurs l'un à l'autre et chacun le reste à soi-même, ce qui est source de malentendus et de souffrance. En outre, on y lit la mise en accusation d'une société soumise aux conventions et aux préjugés, hostile à l'amour dès lors qu'il est sincère<sup>184</sup>. Ces éléments d'analyse d'un roman d'analyse sentimentale du XVII<sup>e</sup> siècle, peuvent parfaitement s'appliquer à l'analyse d'une romance du XXI<sup>e</sup> siècle. En effet, le pessimisme des personnages, la négation des sentiments, la dénonciation de faits sociétaux... sont des thèmes abordés par la romance française dans la saga *Rebecca Kean* (2011-2017), *Les larmes rouges* (2011-2015), *La société* (2013-2017) ou encore *La famille d'Arsac* (2013-2015) ...

Le XVIII<sup>e</sup> siècle voit s'accroître les publications de romans en France. De 1200 romans publiés au XVII<sup>e</sup> siècle, on atteint plus de 2000 titres entre 1715 et 1800<sup>185</sup>. Ce chiffre englobe toute sorte de romans : sentimental, libertin, picaresque, et surtout roman de mœurs. Sous l'effet de causes conjuguées — démocratisation de l'instruction, augmentation du temps de loisir, baisse du prix des journaux et du livre populaire — le nombre de titres, mais également

<sup>184</sup>Ellen Constans, *Parlez-moi d'amour : des romans grecs aux collections de l'an 2000*, op. cit., p. 115.

<sup>185</sup>*Ibid.*, p. 122.

## ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE

le volume des tirages, augmente de façon significative au XIX<sup>e</sup> siècle. Ce phénomène de diffusion de la lecture et d'hégémonie du roman dans la lecture privée s'accélère encore aujourd'hui sous l'effet démultiplicateur de la culture et des outils numériques.

La critique du XIX<sup>e</sup>, comme celle du siècle suivant, s'indigne contre la littérature industrielle en alléguant la médiocrité, le mauvais goût, et la facilité de ces ouvrages. C'est en tout cas le point de vue de Sainte-Beuve au XIX<sup>e</sup> et celui d'Antoine Albalat un siècle après.

Le roman, il faut bien le dire, forme le fond de cette effroyable production, que la bourgeoisie française ne suffit pas à dévorer et qui va alimenter le public européen. [...]

Le roman a tout envahi. On fait des romans avec n'importe quoi, sur n'importe quoi. « *Le roman, dit Lucien Delpech (Revue de Paris, 15 juillet 1923), n'est plus un genre, c'est un dépotoir. Il n'a pas plus d'existence que le journal, puisqu'on y trouve tout... Non seulement on est en train de tuer le roman, mais on le déshonore* ».

Sur dix volumes qui paraissent, on compte bien neuf romans, de tout format et de tout prix, populaires ou illustrés, célèbres ou inconnus, figiolés ou bâclés. Le roman pullule, comme l'herbe pousse, comme le blé mûrit.<sup>186</sup>

Le roman qu'on était « en train de tuer » il y a deux siècles, se perpétue, prospère encore et ne semble pas appelé à disparaître. Le roman sentimental bénéficiera de l'engouement du public pour le genre romanesque en général. Les caractères génériques du roman d'amour, dont on a pris conscience au XVII<sup>e</sup> siècle, s'en retrouvent renforcés : consolidation des bases et évolution du genre grâce à son ouverture à d'autres genres.

Le roman sentimental héritera de la codification de sa structure au XVII<sup>e</sup> siècle ; celle-ci se définit par une concentration du récit autour d'un seul couple avec une généralisation du dénouement malheureux. L'analyse des affects des deux protagonistes, acquis important du XVII<sup>e</sup> siècle, garde une place prépondérante. La trame narrative étant ainsi établie dans un schéma éprouvé, l'intérêt du lecteur s'oriente vers la description psychologique des personnages, l'analyse de leurs humeurs, les commentaires du/des personnages, et/ou du narrateur.

L'attrait des lecteurs se focalise sur l'évolution des consciences et les nuances affectives qui constituent la personnalité humaine. Le mélange avec le genre historique, et le rappel des épopées grecques et latines, sont de plus en plus délaissés pour laisser place à des récits qui se situent dans une France plus contemporaine. Ainsi, on apporte plus de réalisme grâce à un

<sup>186</sup> Antoine Albalat, *op. cit.*, pp 26-27.

cadre spatio-temporel plus familier et ce dès le XIX<sup>e</sup> siècle.

Le statut social des personnages connaît lui aussi une évolution, car le récit se préoccupe de la vie privée au détriment de la vie publique. De ce fait, le rang n'a plus la même valeur : Prince ou commerçant, la naissance importe peu. Sont mises en avant, les relations humaines entre les personnes. La classe sociale ne fait pas l'Homme, c'est sa sensibilité, sa culture, son goût, son originalité qui le distinguent et le singularisent. On prend alors conscience de l'individu pour l'analyser en tant que tel, et non comme élément d'un groupe. Les déclassés seront ainsi héros ou héroïnes le temps d'un récit, ils côtoieront nobles et bourgeois. Le temps n'est plus aux grands de ce monde, aux preux chevaliers et aux princesses. Cependant, il n'est pas non plus au commun des mortels ou aux plus humbles sauf dans les bergeries ou idylles pastorales stéréotypées qui campent des pâtres de fantaisie. En réalité, ces bergers sont à l'image de celui que peint Cervantès dans la première partie de *Don Quichotte* :

[...] ce mort [**le berger Chrysostome**] **était un fils d'hidalgo, fort riche**, qui habitait un bourg de ces montagnes [...] avait passé plusieurs années étudiant à Salamanque, au bout desquelles il était revenu dans son pays, avec la réputation d'être très savant et **grand liseur de livres**. [...] **un beau matin, il s'éveilla vêtu en berger** avec sa houlette et sa veste de peau, ayant jeté aux orties le long manteau d'étudiant [...] Ensuite, on vint à reconnaître que ce changement d'habit ne s'était fait que pour courir dans les déserts de ces montagnes après cette bergère Marcelle [...] de qui s'était amouraché le pauvre défunt Chrysostome.<sup>187</sup>

On voit les limites de la représentation des classes sociales. Le berger de pastorale est un hidalgo, il en a la culture et les goûts, en particulier celui des bergeries<sup>188</sup> qui peuvent le conduire, comme Don Quichotte, à la folie et à la mort.

Le genre du roman d'amour se popularise, mais il n'introduit pas encore réellement les gens du peuple comme héros de ses fictions.

Cela peut s'expliquer par le caractère encore élitaire de la lecture qui ne touche pas toutes les catégories sociales au XVIII<sup>e</sup> siècle. Les gens du peuple ne représentent pas encore le public cible auquel sont destinées ces lectures. Il y a bien un certain respect du réalisme dans le genre, mais celui-ci est lié à la classe sociale des lecteurs et non à la réalité sociétale

---

<sup>187</sup>Miguel de Cervantès, *Don Quichotte de la Manche*, (1605-1615), traduit de l'espagnol par Louis Viardot, Editions Rencontre, 1967, Première partie, chapitre 12, pp 115-116. (C'est nous qui soulignons).

<sup>188</sup>Au XVII<sup>e</sup> siècle, le public et la critique ont conscience de son existence puisque le terme « bergeries » est attesté dans le *Dictionnaire de l'Académie Française dédié au Roy*, 1694, qui le définit ainsi : « Bergeries au plur. Se prend pour certains ouvrages en prose ou en vers qui traitent des amours des bergers. Bergeries de Juliette, de Racan. »

ou à la représentation de la majorité de la société. On ne représente pas tous les pauvres, on ne met en scène que les pauvres déclassés, ceux qui ont perdu leurs anciens statuts plus « honorables ». Un cadre spatial plus rural et moins mondain permet le rapprochement des classes et une réduction du nombre de personnages secondaires. Le roman sentimental du XVIII<sup>e</sup> siècle, se veut plus intimiste et sensible.

Jean-Jacques Rousseau dira de la sensibilité qu'elle est un « don fatal du ciel »<sup>189</sup>. « Don » est un mélioratif, cette aptitude permet d'accéder aux émotions et de donner un sens à son existence. « Fatal » est un adjectif dépréciatif, car cette capacité d'être sensible et de se laisser surprendre par ses sentiments peut être fatale quand cela va à l'encontre des valeurs de la société et de la religion. À l'incipit des *Confessions*, Rousseau montre l'ambivalence de la sensibilité : « De tous les dons que le Ciel leur [à ses parents] avait départis un cœur sensible est le seul qu'ils me laissèrent ; mais il avait fait leur bonheur, et fit tous les malheurs de ma vie. »<sup>190</sup>

C'est à cette situation conflictuelle que sont confrontés les protagonistes des romans sentimentaux du XVIII<sup>e</sup> siècle, ce qui engendre souvent bien des malheurs.

Le personnage des romans du XVIII<sup>e</sup> siècle, dévoile sa sensibilité en tant qu'être à part entière, en tant qu'individu singulier. Les affaires de cœur sont le centre de la vie racontée dans les romans : « Le roman sentimental du XVIII<sup>e</sup> siècle raconte toujours les bonheurs et surtout les malheurs des «âmes sensibles» qui réalisent leur être dans l'amour et ne peuvent reconnaître leur identité que dans la vie du sentiment. »<sup>191</sup>

Ellen Constans met en relief trois points importants dans le roman sentimental du XVIII<sup>e</sup> siècle : la tragédie, la sensibilité et la naissance de l'individu grâce à l'amour. Ces trois aspects viennent s'ajouter à la structure de base du roman sentimental du XVII<sup>e</sup> siècle pour le faire évoluer.

## **II. FEMMES ET ROMANS D'AMOUR : UNE CONTINUELLE SOLIDARITÉ, UNE ENTRAIDE CONTINUELLE**

Bon nombre de féministes réproouvent les romans d'amour et la romance jugés offensants et dégradants pour l'image de la femme, mais aussi parce que ces ouvrages

---

<sup>189</sup>Ellen Constans, *Parlez-moi d'amour : des romans grecs aux collections de l'an 2000*, op. cit., p. 124.

<sup>190</sup>Jean-Jacques Rousseau, *Confessions*, Tome 1, Livre I, Launette, 1889, p. 3.

<sup>191</sup>Ellen Constans, *Parlez-moi d'amour : des romans grecs aux collections de l'an 2000*, op. cit., p. 124.

contribuent à l'aliénation de la femme en la confortant dans les futilités chimériques de l'amour. On était fondé à imaginer que la multiplicité des blâmes, leur persistance, la répétition des mêmes arguments, des clichés pussent conduire à un tarissement du genre. Or, le roman d'amour n'a cessé de prospérer, à la réserve des périodes de troubles qui en gênent l'expression comme elles tarissent d'ailleurs celle de tous les arts en général.

Nous l'avons vu, à la réserve des *Angoysses douloureuses qui procèdent d'amour* de l'écrivaine Hélisienne de Crenne (1538), de *L'Amant ressuscité de la mort d'amour* de Théodose Valentinian (1555) et de *L'Héptaméron* de Marguerite de Navarre publié à titre posthume en 1558, le XVI<sup>e</sup> siècle s'est montré parcimonieux de ce type de littérature.

Gustave Reynier explique la raréfaction des écrits amoureux durant le XVI<sup>e</sup> siècle par les nombreux bouleversements politiques, les guerres étrangères, mais aussi et surtout la guerre civile (1562-1598). Le conflit sanglant entre catholiques et huguenots laissait peu de loisir et de goût pour les réceptions, la vie mondaine et a fortiori l'expression littéraire des sentiments amoureux. Cette instabilité a donc ralenti la promotion et l'épanouissement des femmes, qui sont au centre des hommages et de l'amour qu'on leur porte mais qui demeurent confinées dans l'espace domestique. La guerre est une affaire d'hommes. Écrire des histoires d'amour demande avant tout de « faire l'amour »<sup>192</sup>, d'en parler, de lire des histoires qui parlent de sentiments. Mais, le climat n'y est guère propice.

Selon Reynier, un environnement social propice où la femme suscite intérêt et attention sert le développement du roman d'amour et du roman sentimental. Il dit à ce sujet : « Tel serait l'environnement social qui favorise à la fois des progrès dans la condition des femmes et la production littéraire sentimentale. »<sup>193</sup>. D'ailleurs, à compter de la fin des guerres de religions et jusqu'en 1610, soit durant le règne d'Henri IV, qui aura duré environ une décennie, on dénombre entre cinquante et soixante publications de roman d'amour.<sup>194</sup>

Cette hypothèse selon laquelle l'expansion du roman d'amour est relative à une amélioration du statut de la femme, semble recevable ; elle se vérifie lorsque nous observons

---

<sup>192</sup>Au XVII<sup>e</sup> siècle, l'expression n'a pas sa signification actuelle. Le *Dictionnaire de l'Académie française* la définit ainsi : « [...] C'est aimer d'une passion déclarée & connue à la personne que l'on aime, à laquelle on continue de la témoigner par les assiduités & les autres complaisances des amants. » in *Dictionnaire de l'Académie Française dédié au Roy*, Tome premier, Librairie Coignard, Paris, 1694.

<sup>193</sup>Ellen Constans, *Parlez-moi d'amour : des romans grecs aux collections de l'an 2000*, op. cit., p. 67.

<sup>194</sup>Chiffres donnés par Reynier et Maurive Lever. Selon Constans, on en dénombrerait plus si l'on prenait en compte les histoires d'amour tragique et les romans de chevalerie qui cachent en eux des histoires d'amour.

## *ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE*

le XX<sup>e</sup> siècle, qui a connu une explosion du roman d'amour, symétrique de la liberté et de l'émancipation des femmes, au moins dans l'aire culturelle occidentale.

En France, le XX<sup>e</sup> siècle a vu la naissance du mouvement féministe, plus particulièrement à partir de 1950, avec notamment l'écrivaine française Simone de Beauvoir. Les cinquante dernières années du XX<sup>e</sup> siècle, connaîtront une forte production littéraire qui relève du roman d'amour.

C'est à partir de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, que nous voyons apparaître un bon nombre de femmes écrivains. Au XVIII<sup>e</sup> et au début du XIX<sup>e</sup> siècle, leur nombre connaît une augmentation remarquable. Les femmes prennent enfin massivement la plume pour écrire des romans, ainsi un nombre significatif de récits romanesques voient le jour. Nous pouvons citer à titre d'exemple pour cette période des auteurs comme Mme de Staël, George Sand en France ou encore Jane Austen, les sœurs Brontë, Mary Shelley et George Eliot en Angleterre. On ne dénombre pas moins d'une centaine d'écrivaines, et pas moins de deux-cents récits publiés entre 1735 et 1825<sup>195</sup>. Récits et auteures de ces romans d'amour tels que Madame de La Fayette, Madame de Sévigné, Madame de Duras, Madame de Souza ou encore Félicité de Genlis étaient citées comme référence par des critiques tels que Sainte-Beuve. Ceci prouve bien l'impact et la place prise par ces écrits dans l'univers littéraire du XVIII<sup>e</sup> siècle et du début du XIX<sup>e</sup> siècle.

Un des principaux thèmes abordé par ces femmes écrivaines est celui du mariage, souvent de convenance, ce qui évidemment appelle un autre thème, celui de l'adultère. Une grande partie de la sphère romanesque use et abuse de ces deux thèmes dans la structure du roman d'amour depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle. Certes les deux sujets, celui du mariage et celui de l'adultère, figent un peu plus le genre du roman d'amour et du roman sentimental et les rendent plus conventionnels. Cependant, cette situation qui perdure jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, démontre également un éloignement délibéré du monde féerique et un ancrage certain dans le monde contemporain.

On peut citer comme écrivaines représentatives du traitement de ces thèmes, Madame de Staël dans *Delphine* en 1802 ou *Corine ou l'Italie* en 1807. Elles dépeignent des

---

<sup>195</sup>Voir *Romans de Femmes*, anthologie établie et présentée par Raymond Trousson, Paris, Laffont, coll. Bouquins, 1996. Dans une étude chronologique non exhaustive Trousson recense 105 auteurs pour 261 titres, il cite des romans de Mesdames de Graffigny, Marie-Jeanne Riccoboni, Cottin, Genlis...

## ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE

personnages féminins victimes de mariages de raison, fondés sur le respect des conventions sociales ou sur des considérations économique et financière, à des hommes qu'elles n'aiment pas. L'adultère est la suite logique de telles unions. Pouvons-nous voir dans ces mises en situation un certain féminisme ? Des femmes, qui par amour, refusent le sort imposé par la religion, la société ou la famille. Ces femmes n'écoutent que leur cœur, et surtout que leur corps qui les pousse à commettre l'adultère. Malheureusement, cela n'en est pas encore tout à fait le cas en ce XVIII<sup>e</sup> siècle et début du XIX<sup>e</sup> siècle.

En effet, nos écrivaines victimisent leurs personnages féminins, elles déplorent la situation de la femme à cette époque en désignant la société comme responsable de leur situation de bonheur entaché. Leurs personnages féminins mariés mènent une double vie, où fuient au bras de leurs amoureux pour vivre dans l'inconvenance, les veuves convolent en secondes noces. Le divorce ayant été institué en France à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, certaines vont, parfois, même jusqu'à divorcer<sup>196</sup>.

Toutes ces situations font de nos personnages féminins des femmes marginalisées, souvent rejetées par la société à laquelle elles appartenaient. Vivant mal ce rejet et n'assumant pas leurs décisions, les héroïnes féminines se victimisent et pleurent sur leur sort. Bien qu'elles aient obtenu l'objet de leur quête : vivre auprès de l'être aimé, ces personnages féminins accusent la société de compromettre leur bonheur. Le féminisme pointe timidement le bout de son nez dans le roman d'amour féminin du XVIII<sup>e</sup> siècle et début XIX<sup>e</sup>.

Les femmes, dans leur quête du bonheur vont enfin oser outrepasser les dogmes idéologiques. Néanmoins, elles vont modestement, voire nullement assumer leurs décisions, car elles se voient victimes des contraintes sociales de l'époque, et s'apitoient sur leurs souffrances. Ellen Constans qualifie ce féminisme de féminisme de la déploration<sup>197</sup>, en opposition avec le féminisme plus audacieux qui est celui de la contestation et de la revendication qui fera son apparition à partir de 1830.

Les romans d'amour parlent d'amour, ceci est une vérité universelle. Mais un écrivain homme ou femme ne décrira, ni ne représentera cet amour de la même manière. Les auteures entre le XVII<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècle donnent pour la plupart l'image d'héroïnes inconditionnellement éprises d'amour, et mettent en scène des hommes peu démonstratifs, ne

<sup>196</sup>Le divorce est légalisé en France en 1793.

<sup>197</sup>Ellen Constans, *Parlez-moi d'amour : des romans grecs aux collections de l'an 2000*, op. cit., p. 163.

## ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE

manifestant que légèrement leur engagement dans la relation amoureuse.

Dans ces romans, l'amour est tout pour ces femmes que l'on peint fidèles et constantes, alors qu'il n'est qu'une affaire parmi d'autres pour des hommes souvent décrits comme inconstants, infidèles, ingrats, fourbes, égoïstes, de mauvaise foi, etc. La revendication de l'amour par les femmes, indique un début d'émancipation ; or, celle-ci est quasi immédiatement étouffée dans l'œuf, par leur victimisation. En effet ces femmes parfaites et supérieures finissent par découvrir que tout ce temps elles se berçaient d'illusions, que l'amour n'est pas ressenti avec une intensité identique. Ainsi, l'être aimé en devient l'être haï, on privilégie les dénouements tragiques, l'heure n'est pas au *happy-end*.

Nous sommes encore bien loin de la représentation de l'homme et de l'amant parfait, il n'y a donc pas de héros masculin au sens propre du mot. Ces romans ne mettent en scène que des héroïnes dominées, pauvres femmes victimes de leur amour pour des hommes dominants qui ne les méritent pas. Ce sont elles qui se sacrifient, elles qui souffrent, elles qui doivent franchir maintes épreuves mises au travers de ce tortueux chemin par les hommes et la société. Les personnages féminins pleurent encore et toujours sur leur sort. Elles qui cherchaient amour et bonheur finissent généralement aigries, isolées ou mortes dans les récits des écrivaines de cette époque, tel est le cas de *La Princesse de Clèves* de Madame de la Fayette, d'*Ourika* de Claire de Duras ou encore des *Lettres d'une Péruvienne* de Françoise de Graffigny .

La société et les hommes étant ce qu'ils sont, on refuse à ces personnages féminins le dénouement heureux, on les condamne à ne croire ni en l'amour ni au bonheur tout en leur donnant l'illusion qu'un jour il pourrait arriver. Comme dans *Adolphe* (1816) de Benjamin Constant, le caractère unilatéral du sentiment amoureux, fait de ces romans, non des romans d'amour, mais des romans de désamour.

Qu'en est-il de la représentation de l'amour charnel chez les écrivaines qui précèdent le XX<sup>e</sup> siècle ?

À partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, les auteurs représentent, bien que de façon édulcorée, l'acte sexuel féminin. La sexualité féminine s'acclimate dans le roman d'amour féminin, cependant cette présence demeure discrète et tempérée. Respect des conventions sociales oblige, l'acte sexuel n'est pas décrit. De plus, ce type de thème distinctif du genre libertin et

pornographique, ne pouvait être introduit dans le roman d'amour. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, les auteurs de roman sentimental usent de métaphores, de substantifs vagues et obscurs, de tours de phrase ambigus, d'euphémisme. En résumé, de toutes les ressources de la rhétorique pour décrire allusivement les relations charnelles ; lecteurs et lectrices devront recourir à leur imagination pour visualiser la scène. Ces précautions oratoires sont un trait stylistique de l'époque, c'est pourquoi on les retrouve aussi bien chez les écrivains femmes que chez les hommes y compris dans des ouvrages dont le contrat de lecture repose sur la véridicité. Nous renvoyons le lecteur aux *Confessions* qui reste probablement l'un des ouvrages autobiographiques les plus sincères, y compris et surtout en matière d'aveux à caractère sexuel ; nous nous limiterons à la première « scène suggestive », celle de la découverte du plaisir masochiste par Rousseau :

Comme mademoiselle Lambercier avait pour nous l'affection d'une mère, elle en avait aussi l'autorité, et la portait quelquefois jusqu'à nous infliger la punition des enfants quand nous l'avions méritée. Assez longtemps elle s'en tint à la menace, et cette menace d'un châtiment tout nouveau pour moi me semblait très effrayante ; mais après l'exécution, je la trouvai moins terrible à l'épreuve que l'attente ne l'avait été : et ce qu'il y a de plus bizarre est que ce châtiment m'affectionna davantage encore à celle qui me l'avait imposé. Il fallait même toute la vérité de cette affection et toute ma douceur naturelle pour m'empêcher de chercher le retour du même traitement en le méritant ; car j'avais trouvé dans la douleur, dans la honte même, un mélange de sensualité qui m'avait laissé plus de désir que de crainte de l'éprouver derechef par la même main. Il est vrai que, comme il se mêlait sans doute à cela quelque instinct précoce du sexe, le même châtiment reçu de son frère ne m'eût point du tout paru plaisant.[...] Mademoiselle Lambercier, s'étant aperçue à quelque signe que ce châtiment n'allait pas à son but, déclara qu'elle y renonçait, et qu'il la fatiguait trop. Nous avons jusque-là couché dans sa chambre, et même en hiver quelquefois dans son lit. Deux jours après on nous fit coucher dans une autre chambre, et j'eus désormais l'honneur, dont je me serais bien passé, d'être traité par elle en grand garçon. »<sup>198</sup>

On le voit, la rhétorique, par le registre de langue, le choix du lexique, le ton plaisant, les termes abstraits, estompent la gravité d'une scène suffisamment grave puisqu'elle fixe la fin de l'enfance et l'entrée de Rousseau dans l'âge d'homme : c'est bien pourquoi la chambre de Mlle Lambercier lui restera interdite.

On parlera des « grâces » et des « charmes » de la femme, mais aussi des « égarements » et de l'« ivresse » des hommes. Les héroïnes confieront leurs désirs, leurs jouissances, leurs ressentis, mais tout est métaphore, rhétorique et lyrisme : « *Elle l'a goûté*

---

<sup>198</sup>Jean-Jaques Rousseau, *Les Confessions*, Livre I, (1782), p. 11.

## ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE

dans toute sa plénitude, cet éclair de délice qu'il n'appartient qu'à l'âme de sentir »<sup>199</sup>. C'est ce même procédé rédactionnel dont useront, et abuseront, les auteurs des collections Harlequin. L'interdit qui empêche nos héroïnes d'assouvir leurs envies ne procède pas seulement de la morale religieuse mais également de la contrainte sociale. Une fois les réticences religieuses dominées, la culpabilité viendra s'immiscer dans la conscience de nos héroïnes de l'époque, à cause du regard de l'entourage. La sexualité, à son tour, est alors sublimée et idéalisée comme les sentiments l'avaient été dès la naissance du roman d'amour. Cette sexualité, bien que lyrique et métaphorique, entrouvre, elle aussi, les portes du féminisme.

Comme le souligne Ellen Constans « L'écriture du roman sentimental du XVIII<sup>e</sup> siècle est un art de la suggestion ; faut-il ajouter perverse ou subversif ? »<sup>200</sup>. Admettre que l'écriture, bien qu'abstraite, de la sensualité et de la sexualité puisse être subversive, c'est la reconnaître comme acte anti-social pour l'époque. Les écrivaines, consciemment ou inconsciemment, tendent vers un bouleversement social, car, que l'objectif soit pervers ou subversif, un seul fait en résultera : les personnages féminins laisseront libre cours à leurs désirs et les assumeront. Madame de Duras, que l'on peut considérer comme précurseur du féminisme, traite en grande partie des discours des lumières et de l'égalité des races et des sexes. Dans son roman *Édouard* (1825), Claire de Duras suggère implicitement que l'union des cœurs est forcément et naturellement liée à « l'union des corps »<sup>201</sup>. Effectivement, quand les relations sexuelles ont lieu hors de la haute institution du mariage sacré, seule la société les rend désormais déshonorantes.

Après les succès de romans sentimentaux tels que *La Princesse de Clèves* (1678) de Madame de La Fayette, *La Nouvelle Héloïse* (1761) de Rousseau, *Paméla, ou la Vertu récompensée* (1740) de Richardson, ou *Manon Lescaut* (1731) de l'abbé Prévost, le roman d'amour perd de sa grandeur avec l'explosion des auteurs féminines au XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècle. En raison de la sobriété du genre avec sa trame en trois parties, les femmes sont nombreuses à se laisser tenter par cette écriture, elles puisent leur inspiration dans les chefs-d'œuvre de leur siècle et des siècles précédents, renforçant ainsi la codification et la sérialisation de cette

---

<sup>199</sup>Mme Cottin, « Claire d'Albe », in *Romans de femmes au XVIII<sup>e</sup> siècle*. p. 764.

<sup>200</sup>Ellen Constans, *Parlez-moi d'amour : des romans grecs aux collections de l'an 2000, op. cit.*, p. 165.

<sup>201</sup>*Ibid.*, p. 166.

## ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE

catégorie romanesque. Sa production augmente, tout comme le nombre des lectrices. Stendhal et ses contemporains désapprouvent et discréditent ce roman écrit et lu par des femmes, il écrira que ces histoires sont lues par la marquise, et sa femme de chambre<sup>202</sup>. Fritz Nies, professeur de littérature, ajoutera à cette liste, la bonne, la concierge et la cuisinière<sup>203</sup>. À partir des années 1820, le roman d'amour, bien que croissant de manière fulgurante, se voit déclassé car roman de femmes, roman du deuxième sexe, celui du sexe faible et dominé.

Le XXI<sup>e</sup> siècle maintient le blâme à l'endroit des romans d'amour, les femmes acquièrent de plus en plus de liberté, elles sont, au moins juridiquement, égales aux hommes, malheureusement pas à tout point de vue. Certaines injustices subsistent surtout dans la culture et dans la société. Néanmoins, les femmes en France et dans les pays anglo-saxons n'ont jamais été aussi épanouies, libres de toute subordination. C'est dans ces femmes du XXI<sup>e</sup> siècle que la romance puise sa force et sa subsistance. Le marché du roman d'amour en général s'impose partout : livres, cinéma, séries, musiques, art..., la romance règne en maître tout en continuant d'être discréditée.

Malgré certaines tentatives de bâillonner les femmes, Maya Rodale, dans *Dangerous books for girls*, estime que celles-ci ont continué de parler, de lire et d'écrire. En créant des histoires intimes focalisées sur une héroïne, ses choix, son plaisir, son indépendance, ses victoires, la romance promeut des idées neuves de ce qu'une femme peut faire de sa vie. Ainsi, la romance inspire d'autres femmes pour faire de leurs rêves une réalité. Qualifiée de « silly novels by silly novelists »<sup>204</sup>, à comprendre par romans idiots écrits par des auteurs idiots, cette littérature est certainement la plus subversive et révolutionnaire jamais écrite et consommée. En plaçant la femme au centre de l'œuvre, elle égale, voire surclasse l'homme, car dans la romance, ce n'est pas le prince charmant des contes de fées qui est au cœur de l'intrigue, mais bel et bien la femme.

Dénigrée, telle était la situation de la femme hier, telle est encore la situation du roman d'amour, et, plus précisément, de la romance aujourd'hui. Les préjugés liés aux femmes se font plus discrets, il est mal vu de les avouer ou de les montrer. Faute de ne pouvoir s'attaquer aux femmes, on s'attaque à leurs lectures car ceci est légalement permis. On détourne les

---

<sup>202</sup>Ellen Constans, *Parlez-moi d'amour : des romans grecs aux collections de l'an 2000*, op. cit., p. 168.

<sup>203</sup>Fritz Nies, « La femme-femme et la lecture : un tour d'horizon iconographique », *Romantisme*, n°47, p. 99.

<sup>204</sup>Maya Rodale, op. cit., p. 19.

préjugés, on les oriente vers les livres et non vers les femmes. En agissant de la sorte, les accusateurs de la romance conservent leur intégrité et s'érigent en défenseurs de la cause féminine, clamant haut et fort que ces lectures portent atteintes à l'image de la femme. Il advient même que des femmes jouent le rôle de gardiennes de la cause féminine en s'attaquant au roman d'amour et à la romance.

Pourtant, la romance suit tant bien que mal l'évolution de la société et de la femme. La romance s'est même parfois montrée révolutionnaire et avant-gardiste en renversant les barrières fixées par les sociétés patriarcales. Émancipation de la femme et romance vont de pair. Sans cette émancipation féminine, ce roman d'amour moderne serait demeuré le roman d'amour traditionnel dans lequel la femme est bien trop souvent mise à l'arrière plan d'une figure masculine paternaliste et salvatrice.

### **III. PRÉJUGÉS ET PERCEPTION**

Au XVIII<sup>e</sup> siècle aux États-Unis, les préjugés liés au roman d'amour sont déjà bien présents. On qualifie le roman d'amour de dangereux car il permet aux femmes d'aspirer à un idéal de vie qu'elles ne pourront et ne devront jamais atteindre. Ainsi, pour lutter contre ce genre romanesque, le gouvernement américain va tout bonnement créer une taxe sur le papier en 1712 pour empêcher les femmes de lire<sup>205</sup>.

Les préjugés sont récurrents à propos de la lecture et des lecteurs de romance, dans les milieux essentiellement intellectuels, voire hautement intellectuels, qui estiment qu'un lecteur de romance ou de romans d'amour, ne peut appartenir qu'à une classe populaire et peu cultivée, dans laquelle on ne lira jamais *Ulysse* ou *Crime et châtiment* par exemple.

Il existe également un paradoxe de la romance. Alors que nous vivons dans une culture qui ne donne pas à la femme toute la place qui lui revient, et ce même dans les milieux intellectuels, la romance est un genre écrit par des femmes, destiné aux femmes, et qui a pour sujet principal des femmes.

En effet, autre étude lancée par l'association *Romance Writers of America* indique que ce genre est lu à 84 % par un lectorat féminin<sup>206</sup>. Une autre étude présentée par Jim Maillot et réalisée en 2014 par la maison d'édition américaine *Publisher's Weekly*, indique que le genre

---

<sup>205</sup>Maya Rodale, *op. cit.*, pp. 17-18.

<sup>206</sup>*Ibid.* p. 92.

de la romance est écrit à 74 % par des auteures<sup>207</sup>.

La femme trouve donc sa place, dans le monde littéraire, à travers ce genre romanesque qu'est la romance. Généralement, les lectrices de romances découvrent ce genre à travers des classiques, comme ceux écrits par celle qui est considérée, de nos jours, comme l'ancêtre du genre, à savoir la britannique Jane Austen ou ses nombreuses continuatrices. Parmi les romans les plus connus, nous citerons à titre d'exemple, *Raison et sentiment*, ainsi que le célèbre *Orgueil et préjugés*.

Dès les premières expériences avec ce genre d'écrits, le lecteur développe rapidement une lecture addictive et consomme sans modération les classiques comme les contemporains de la romance. De plus, il existe une grande communauté de lectrices de romances avides de partager leurs lectures et leurs conseils à travers divers réseaux sociaux, mais aussi les blogs et les plates-formes de fans fictions. Sociologiquement parlant, la romance permet aux femmes de revendiquer leur droit à faire leur choix, en ce qui concerne leur vie et leur corps.

Lecteurs et auteurs de romances assument difficilement leur choix. Les auteurs utilisent des noms d'emprunts, et les lecteurs dissimulent les couvertures de leurs livres ou ne lisent tout simplement que lorsqu'ils sont chez eux. Ce sentiment de gêne, d'embarras n'est pas nouveau ; on l'observe au XIX<sup>e</sup> siècle à propos du roman populaire. Jean Tulard note que :

Le « monde où l'on s'ennuie » de Pailleron<sup>208</sup> rejette avec dédain cette littérature du pauvre, mais la consomme clandestinement. Candidat à l'Académie française, Robert de Flers, qui, dit-on, rendait visite à un immortel et qui attendait dans la bibliothèque, ouvrit par hasard un livre de patristique pour se mettre dans l'ambiance... La reliure dissimulait un épisode de Fantômas !<sup>209</sup>

La peur d'être jugé motive cette dissimulation. Une étude de Maya Rodale, menée sur un large panel de lecteurs tous genres confondus, dévoile que 51 % des sondés estiment qu'il est préférable de ne pas divulguer son choix de lecture, quand celui-ci concerne la romance. 85 % pensent que les lectrices ont une mauvaise réputation et 89 % considèrent que les lecteurs du genre sont méprisés par les lecteurs des autres genres littéraires.

Les lecteurs de romances sont 67 % à se désoler que le genre ne reçoive pas le respect

---

<sup>207</sup> Jim Maillot, « *Publishing's Holding pattern : 2014 salary survey* », in PW, [en ligne], publié le 19 septembre 2014, [consulté le 30 août 2018], <https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/industry-news/publisher-news/article/64083-publishing-s-holding-pattern-2013-salary-survey.html>

<sup>208</sup> Édouard Pailleron (1834-1899), auteur de comédies de mœurs très populaires.

<sup>209</sup> Jean Tulard, « Le roman populaire », in *Dictionnaire des littératures de langue française, XIX<sup>e</sup> siècle*, Encyclopædia Universalis et Éditions Albin Michel, 1998, pp 606-613.

qu'il mérite. Ils estiment que ce phénomène est dû au fait que le genre est lu et écrit par des femmes qui parlent de sexe et de sentiments<sup>210</sup>. Ces sept dernières années, la tendance tend à s'inverser. En effet, l'apparition, en 2013, de *Cinquante nuances de Grey*, dans la catégorie New Romance<sup>211</sup>, et l'avènement de toute une nouvelle génération de lectrices, a contribué à extraire quelque peu le genre de sa clandestinité. La New romance s'est peu à peu installée et affichée, elle représente 13 % des livres vendus en France en 2017. Cette nouvelle romance est représentée par les sagas *After*, *Beautiful* ou encore *Calendar Girl*.

De plus, en mars 2013 s'est tenue au Salon du livre de Paris la conférence *Cinquante nuances de romances* à laquelle assistent divers auteurs du genre de la romance. Tout ceci, permet aux lecteurs et auteurs de plus et de mieux assumer le genre de la romance. D'ailleurs les statistiques sur les lectrices de romance montrent qu'elles sont 62 % à penser que le genre leur donne un sentiment de pouvoir et 50 % disent aimer et assumer leur choix de lecture<sup>212</sup>.

Dans *Dangerous book for girls*, Maya Rodale cite six raisons pour lesquelles on juge la romance dangereuse. En premier lieu, ce genre est dangereux car, et nous l'avons déjà souligné, il est écrit par des femmes, pour des femmes et le principal sujet est la femme. Or, la production littéraire et cinématographique a toujours eu pour habitude de mettre en avant le sujet masculin en tant que héros. Encore de nos jours, seulement 31 % des principaux rôles du septième art sont réservés aux actrices. Dans la romance, héros et héroïnes sont égaux. Même si le personnage principal féminin est davantage mis en avant, on ne parle jamais d'un seul héros mais toujours de deux héros représentés par le couple. La femme est ainsi digne d'intérêt et d'attention tout au long du récit. Le lecteur suit l'évolution et la transformation de ce personnage féminin dont la vie ne se résume pas aux tâches domestiques.

Comme le dénouement attendu d'une romance se traduit généralement par le mariage, le récit ne se prolonge pas au-delà. Parfois, néanmoins, un épilogue apporte des détails sur la vie du personnage féminin après le mariage, pour mettre en avant la vie de famille et la naissance des enfants. Certaines fans fictions ont pris soin, par exemple, d'imaginer une suite à *Orgueil et Préjugés*, en mettant en scène la vie d'Elisabeth Bennet et de Fitzwilliam Darcy

---

<sup>210</sup>Maya Rodale, *op. cit.*, p. 15.

<sup>211</sup>La new romance correspond au *Mom porn* en Anglais, il signifie littéralement pornographie pour mères de famille.

<sup>212</sup>Maya Rodale, *op. cit.*, p. 15.

## ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE

après leur mariage. Le lecteur peut alors suivre la vie trépidante et nullement ennuyeuse de ce personnage « femme au foyer », mais dont la vie est bien remplie par de nombreuses activités : réceptions mondaines, œuvres de charités, gestion des domaines... Parfois, certaines auteures de romances historiques, ont même mis en scène des héroïnes qui travaillaient après leur mariage. Bien que l'activité professionnelle soit évidente à notre époque, il faut se remettre dans le contexte du XVIII<sup>e</sup> siècle pour mieux juger de la transgression des us et coutumes.

En second lieu, la romance est dangereuse car elle parle d'amour et surtout de mariage d'amour, en opposition au mariage de raison. L'amour est son sujet de prédilection et thème principal. Cette valeur amour se révèle dangereuse, car à notre époque, elle se substitue aux mariages de convenances. Il fut un temps où les mariages étaient arrangés dans le but de souder les liens économiques et symboliques entre des familles ou des clans, dans l'objectif pour chaque partie, d'augmenter ses relations, son pouvoir et sa richesse.

Hommes et femmes n'étaient alors pas considérés en tant que personne, leur avis n'était pas pris en compte. Tout au plus, étaient-ils une valeur d'échange. Tant mieux pour le couple s'il finissait par s'apprécier, voire même s'aimer à la fin, tant pis pour lui, si le mariage se révélait un vrai désastre. Il est vrai que les familles font généralement en sorte d'unir des personnes dont elles présument qu'elles pourront, un tant soi peu, s'accorder. Évidemment, une romance n'admet pas de mariages comme nous avons pu en voir plusieurs dans la fantasy *Game of thrones*, chez les familles Lennister et Starck.

Les féministes pourraient argumenter que la finalité de la vie d'une femme ne se résume pas au mariage, mais le contraire est juste aussi : une femme est libre d'épouser qui elle veut. Même si elle se trompe et que son prince charmant se révèle un bourreau, au moins aura-t-elle eu la liberté de le choisir, de l'épouser de l'accepter ou de divorcer. C'est donc, en ce sens, que la romance œuvre à sa manière, pour la libération de la femme.

L'acceptation de l'amour comme raison valable de se marier a mis du temps à s'imposer. Encore aujourd'hui en Algérie, nous retrouvons cette difficulté d'accepter l'autre qui n'appartient pas à la même communauté. Certaines communautés, demeurent encore réticentes et hermétiques, éprouvent beaucoup de mal à accepter l'autre, qui ne s'exprime pas de la même manière, qui ne leur ressemble pas, qui se comporte différemment, et ce même si

celui-ci appartient à la même nation que lui.

Aux États-Unis, il faut attendre 1967 avant que le mariage interracial soit autorisé<sup>213</sup>. En France, le mariage gay n'est légal que depuis 2013. En Algérie, la polygamie est toujours légale en 2020. Le concept du mariage a évolué au fil des siècles et des peuples, mais il tend à se généraliser vers un mariage d'amour.

Selon Maya Rodale, la troisième raison pour laquelle la romance est dangereuse, tient au fait que ses détracteurs voient en elle une possibilité donnée à la femme de se sauver. La romance montrerait à la femme qu'il y a une vie à l'extérieur de sa maison, en mettant en scène des personnages féminins qui ont une réelle vie sociale, professionnelle, des activités enrichissantes dans un environnement varié, cosmopolite, etc. Cet ensemble de divertissements, susceptibles de donner envie, aux jeunes et aux moins jeunes, de faire et d'avoir la même chose en s'échappant de leur domicile, on le juge donc dangereux.

Les héroïnes de romances sont téméraires, elles n'ont pas froid aux yeux. Elles fuguent pour échapper à un mariage forcé, ou s'habillent en homme pour passer inaperçues et vivre des aventures, elles mettent en place des stratagèmes pour échapper à leur destin, elles pactisent avec des débauchés, elles échangent des baisers, des caresses et s'adonnent à l'amour charnel en se disant que ce n'est que pour une nuit, que pour leur plaisir, que pour la découverte et l'apprentissage.

Dans les romans d'amour, cet aspect de mobilité était présent mais l'héroïne demeurait passive, victime de toutes sortes d'infortunes : enlèvement, naufrage, séquestration, qui scandent l'intrigue des romans populaires. La protagoniste se faisait, par exemple, kidnapper avant d'être emmenée à la découverte d'un ailleurs. L'héroïne n'avait pas de libre arbitre en début d'aventure, et l'homme lui imposait son choix. Dans *Orgueil et préjugés*, l'héroïne Elisabeth Bennet entamera deux voyages. Le premier lui permettra de découvrir l'amour que lui porte Darcy, mais aussi et surtout ses pensées les plus secrètes la concernant et concernant sa famille. Quant au second voyage, il lui permettra de rencontrer Darcy dans son élément, ce qui ne manquera pas de faire évoluer ses sentiments pour le jeune homme qu'elle avait d'abord rejeté. Sans ces deux échappatoires imaginées par Jane Austen, notre couple n'aurait jamais connu une telle renommée, ni une telle idylle. Ainsi, dans la romance, la mobilité du

---

<sup>213</sup>Maya Rodale, *op. cit.*, p. 25.

personnage féminin est un aspect qui dérange.

La quatrième raison de la dangerosité de la romance évoquée par Maya Rodale, est que la femme y incarne une figure d'autorité. Pourtant la femme des siècles précédents n'était pas censée connaître le monde comme un homme. Bien qu'elle veuille rester dans les limites du réalisme et du vraisemblable, elle ne disposait pas des outils nécessaires, ou tout du moins, pas suffisamment qui lui permettaient de parler d'amour, de passion et d'aventure.

Les femmes auteurs des siècles précédents, n'avaient ni expérience de la vie, ni compréhension approfondie du monde et des relations amoureuses, professionnelles... néanmoins, leur imagination débordante leur donnait la possibilité de raconter des histoires d'amour dans lesquelles elles peignaient des femmes exceptionnelles qui préfigurent les femmes actuelles. Ces femmes auteurs gagnaient de l'argent grâce à leur travail de romancières, elles étaient indépendantes.

La production du roman d'amour destiné à une vaste consommation est le fait de professionnels qui écrivent selon des cahiers des charges très précis élaborés à partir d'enquêtes de marché. Dans la mesure où l'histoire est narrée selon le point de vue d'une héroïne, les noms d'emprunts des auteurs sont naturellement féminins même si « certains écrivains sont des hommes »<sup>214</sup>.

De nos jours, le marché du roman d'amour, et plus précisément de la romance, est principalement tenu par des auteures. Elles font office d'autorité dans le monde de la romance. Dans un classement des auteurs les plus riches et les mieux payés, effectué par le journal le *Figaro* en 2011, nous pouvons voir apparaître les noms de Nora Roberts, Stephanie Meyer et J.K Rowling<sup>215</sup>. En 2017, le magazine *Vanityfair*, vient ajouter à la liste des trois précédentes millionnaires, celle de El James avec 11,5 millions de revenus estimés pour 2017, et de Danielle Steel avec 11 millions de dollars de revenus supposés pour l'année 2017<sup>216</sup>.

Le volume de la publication de romances féminines a pu prospérer et s'accroître de façon remarquable. En effet, ce travail d'écriture a permis aux femmes d'allier vie conjugale

<sup>214</sup>Alain-Michel Boyer, *Les paralittératures*, Armand Colin, coll. « Série Lettres », Paris, 2008, p. 62.

<sup>215</sup>Dominique Guiou, « Qui sont les écrivains les plus riches ? », in *Le Figaro*, [en ligne], publié le 13 août 2018, [consulté le 15 septembre 2019], <http://www.lefigaro.fr/livres/2012/08/13/03005-20120813ARTFIG00370-qui-sont-les-ecrivains-les-plus-riches.php>.

<sup>216</sup>Pierrick Geais, *La plume aux œufs d'or : Les écrivains les plus riches du monde*, in *Vanity Fair*, [en ligne], publié le 10 octobre 2017, [consulté le 15 septembre 2019], <https://www.vanityfair.fr/actualites/story/les-ecrivains-les-plus-riches-du-monde/156>.

et professionnelle. La demande en croissance constante de ce genre de littérature et de lecture a rendu possible l'autorité de ces écrivaines de romances qui règnent en maître dans le genre. Les ventes phénoménales et les produits dérivés des romans, comme les adaptations cinématographiques, ont apporté richesse à ces femmes. Et comme l'un ne va pas sans l'autre, l'argent a apporté le pouvoir à ces écrivaines.

Autrefois femmes au foyer pour certaines, dépendantes des revenus du mari, les auteures sont maintenant indépendantes et s'affranchissent de contraintes familiales qui auraient pu brider leur création. Maya Rodale décrira ainsi un auteur : « *A writer is God and Queen, Lord and Master of her fictional world*<sup>217</sup> »<sup>218</sup>, ces femmes acquièrent, grâce à l'écriture, un pouvoir suprême sur leur univers romanesque.

Aussi, l'auteur a un pouvoir suprême sur ces personnages. Il peut nous présenter des hommes aimants, respectueux, compréhensifs et qui savent respecter les femmes. À travers la romance, les auteures représentent certes un monde factice, mais ce faisant elles changent subtilement certaines mœurs du monde réel dans lequel nous vivons, et influent sur certains comportements masculins, en normalisant l'image du *gentleman* galant et plein d'esprit par exemple. Même s'il est vrai que seuls 16 % des hommes lisent des romances<sup>219</sup>, une proportion plus importante regarde des films inspirés de romances.

La cinquième et avant-dernière raison, qui prouve l'impact néfaste de la romance, selon Maya Rodale, est qu'elle diffuse des descriptions euphoriques de la volupté féminine. Il est à noter que, en Occident, la révolution sexuelle des années soixante-dix a permis à la femme de s'émanciper de nombreuses restrictions, dont elle faisait l'objet, et qui étaient totalement liées à sa condition de femme. Ainsi, la conception des rapports amoureux évolue et l'on passe d'une opinion selon laquelle le plaisir est un apanage masculin à l'idée selon laquelle il doit être partagé. Alors que la femme devait se contenter de rapports strictement mécaniques, elle a exploré ses désirs et revendiqué son droit à la volupté.

Le rôle de la femme dans le couple a évolué en comportant plus de liberté sexuelle et de désinhibition dans le domaine des pratiques charnelles. Ces changements s'inscrivent dans une transformation des sociétés occidentales qui affectent tous les domaines de la vie et toutes

---

<sup>217</sup>En Anglais dans le texte, signifie : Un auteur est Dieu et Reine, Seigneur et Maître de son monde fictif.

<sup>218</sup>Maya Rodale, *op. cit.*, p. 29.

<sup>219</sup>*Ibid.* p. 92.

## ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE

les catégories sociales. Par exemple, en médecine, l'invention de la pilule contraceptive en 1956, et sa généralisation dans les années 1970, permet d'organiser la famille, de se libérer de la crainte de grossesses non désirées et ce faisant, génère une libéralisation des mœurs.

La romance historique, contemporaine grâce à ces transformations, améliore l'image des personnages masculins en les peignant attentifs au désir féminin, notamment avec les jeunes filles auxquelles on a tant décrié l'acte amoureux, et qui découvrent que celui-ci peut être épanouissant.

La New romance et la romance érotique, quant à elles, mettent en scène des femmes ayant des aventures qui vont les amener à trouver la combinaison parfaite entre l'harmonie amoureuse et sexuelle avec un seul partenaire.

C'est effectivement ce point, qui semble poser problème aux détracteurs de la romance, d'où le caractère dangereux du genre, qui pourrait inciter certaines femmes à vouloir plus, à désirer vivre et ressentir dans la vraie vie, ce que leurs héroïnes vivent dans la romance.

Enfin, en sixième et dernière position des raisons invoquées par Maya Rodale, nous retrouvons l'inévitable *Happy-end*. En effet, l'histoire d'une jeune fille, qui a écouté son cœur et cédé aux ardeurs de son corps, et qui finit humiliée, ruinée et abandonnée recevra le blâme traditionnel : « Voici ce qui arrive aux vilaines filles qui ne sont pas sages ! ». Au rebours, un sort heureux accordé à une telle héroïne, est un dénouement « immoral ». Il insinue aux lectrices que la transgression de l'interdit n'est pas incompatible avec le bonheur. En effet, une fin malheureuse pour la pécheresse, n'a pas toujours été un gage suffisant de moralité. C'est ce qui ressort du réquisitoire contre *Madame Bovary* (29 janvier 1857) qui montre que même une fin morale, au XIX<sup>e</sup> siècle au moins, ne satisfait pas la critique et la censure lorsque celles-ci s'appliquent à un roman jugé lascif ; l'auteur d'un tel type de roman, et quel que soit son dénouement, est passible selon la loi de sanctions pour offense à la morale publique. C'est là le point de vue du procureur impérial, M. Ernest Pinard selon lequel :

[...] une conclusion morale ne pourrait pas amnistier les détails lascifs qui pourraient s'y trouver. Et puis je dis : l'œuvre au fond n'est pas morale. Je dis, messieurs, que des détails lascifs ne peuvent pas être couverts par une conclusion morale, sinon on pourrait raconter toutes les orgies imaginables, décrire toutes les turpitudes d'une femme publique, en la faisant mourir sur un grabat à l'hôpital. Il serait permis d'étudier et de montrer toutes ses poses lascives ! Ce serait aller contre toutes les règles du bon sens. Ce serait placer le poison à la portée de tous et le remède à la

portée d'un bien petit nombre, s'il y avait un remède.<sup>220</sup>

En dépit des arguments de ses adversaires — critiques, féministes, conservateurs de tous bords — la romance actuelle ou le « roman rose » en général, si l'on en juge par le volume des tirages, reste « le genre le plus consommé et, depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, il constitue la part la plus importante de la fiction, tous genres confondus, et la plus lue en Occident. »<sup>221</sup> Son succès tient probablement au fait qu'il est l'un des genres qui reflètent le mieux cette exigence moderne de bonheur, de jeunesse et son corollaire, la négation de la mort.

C'est cette quête du bonheur éternel, qui explique, entre autres, l'une des raisons du succès du couple vampire-humain. En trouvant l'amour, l'homme accède à la vie éternelle et par conséquent à l'amour éternel. Dans *Twilight* (le film), Edward Cullen dira à Bella Swan, après l'avoir transformée en vampire : « Jamais le temps à tes côtés ne me paraîtra assez long ; commençons par l'éternité... »<sup>222</sup>. En parlant d'Edward, Bella dira qu'elle est : « follement et irrévocablement amoureuse de lui »<sup>223</sup>. Cet amour avec les êtres surnaturels, que l'on retrouve dans la romance fantastique ou *fantasy*, permet d'aller au-delà du « jusqu'à ce que la mort nous sépare », et de vendre un amour éternel et infini.

La fin heureuse de la romance est, en fait, la preuve que ce genre n'est pas aussi conformiste que la critique l'affirme, et qu'un couple peut s'aimer envers et contre tous, qu'il peut enfreindre les conventions sociales et finir par se faire accepter et être apprécié à sa juste valeur. Ainsi, cette image du couple influence le public dont les idées évoluent graduellement. La fin heureuse peut donc même contribuer, ne serait-ce que de manière infime, à changer une société.

Une justice émotionnelle est présente dans la romance, bien que celle-ci ne soit pas présente dans la vie réelle. Elle permet, naïvement, de récompenser les gentils et de punir les méchants. La romance donne de l'espoir en l'avenir de l'humain en général, permet une meilleure acceptation des différences.

La lecture d'une bonne romance exerce un effet consolatoire générant un sentiment

---

<sup>220</sup>Réquisitoire du procureur Ernest Pinard (29 janvier 1857) in : Gustave Flaubert, *Madame, Bovary*, (1857), Editions Presses Pocket, 1990, Dossier, pp 427-428.

<sup>221</sup>Alain-Michel Boyer, *op. cit.*, p. 63.

<sup>222</sup>Stéphanie Meyer, *Twilight - Chapitre 4 : Révélation*.

<sup>223</sup>Stéphanie Meyer, *Twilight - Chapitre 1 : Fascination*.

d'euphorie qui rend intelligible jusqu'à un certain point le caractère addictif de ce genre littéraire. En effet, en entamant une nouvelle romance, le lecteur cherche à retrouver des émotions appropriées au pacte de lecture du sous-genre choisi, comparables — mais en même temps différentes, renouvelées — à celles ressenties lors de la lecture des ouvrages de la même série. Maya Rodale conclut ainsi à ce sujet : « *More and more women come to believe that they deserve a good story-on the page, and in real life*<sup>224</sup> »<sup>225</sup>. Les femmes sont ainsi exhortées à vouloir le meilleur. Elles réclament de plus en plus de livres de leurs auteurs, deviennent de plus en plus exigeantes sur la qualité des romans. Dans le même temps, elles deviennent plus exigeantes envers elles mêmes et leur entourage dans leur vie quotidienne.

À la lecture de romans tels que *Orgueil et Préjugés* de Jane Austen, *Quand l'ouragan s'apaise* de Kathleen Woodiwiss, ou plus récemment la saga *Rebecca Kean* de Cansandra O'Ddonnell ou encore *La famille d'Arsac* d'Éleonore Fernaye, nous découvrons que le *happy-end* ne se résume plus au mariage. En effet, ces romans, ne campent nullement des héroïnes obnubilées par l'accomplissement dans le mariage, le couple et la vie de famille. Bien au contraire, les protagonistes vont à l'encontre des attentes de leur entourage et de la société.

Il est donc légitime de contester le bien-fondé du blâme de la critique féministe, selon laquelle, la romance assignerait à la femme le statut de mère et d'épouse dans les liens du mariage. La romance du XXI<sup>e</sup> siècle et ses différents sous-genres, diffuse une image nouvelle, plus actuelle, de la vie des femmes. Les portraits des héroïnes correspondent à cette nouvelle orientation. Même dans la romance historique, les protagonistes accréditent l'image d'une femme indépendante, sûre d'elle, connaissant ses besoins et travaillant à s'accomplir en dehors de la vie conjugale et familiale.

La romance est en synchronie avec l'évolution de la femme et de la société, tout comme il lui arrive aussi d'être avant-gardiste. Prenons les exemples d'*Archer's Voice* (2016) de Mia Sheridan qui met en scène la rencontre d'une fille avec un homme muet. Cet homme n'est pas de prime abord représentatif du parfait héros. Ou celui de la saga *La société*, dans laquelle Angella Behelle, nous plonge dans l'univers surprenant d'une organisation secrète où tout est minutieusement planifié et étudié. Dans cette saga, Angela Behelle représente des femmes

---

<sup>224</sup>En Anglais dans le texte, signifie : De plus en plus de femmes en viennent à penser qu'elles méritent une bonne histoire dans un livre et dans la vraie vie.

<sup>225</sup>Maya Rodale, *op. cit.*, p. 31.

matures, actives ; elle montre sans tabous toutes sortes de comportements sexuels propres aux sociétés libérales, au risque parfois de choquer certains lecteurs. Nous sommes bien loin du roman d'amour catholique ou BCBG.

À ces six raisons invoquées par Maya Rodale, concernant les préjugés liés à la romance, qui en font un genre dangereux, nous pouvons ajouter une septième et dernière raison. La romance est jugée dangereuse, car elle frustré l'homme des privilèges liés à son statut. Il est vrai que ce point est en partie lié au quatrième déjà cité par Maya Rodale, selon lequel la femme écrivaine acquiert la notoriété et l'autorité grâce à ces écrits.

S'il y avait autant de femmes auteurs de romances que d'hommes, le septième point semblerait inutile. Mais, étant donné que très peu d'hommes publient des romances<sup>226</sup>, le septième point trouve toute sa pertinence et il nous semble important de l'ajouter. L'homme découvre un domaine dans lequel il est minoritaire, sur lequel il n'a aucune emprise, alors qu'il a toujours su garder la première place y compris dans des activités professionnelles traditionnellement féminines, comme la cuisine par exemple. Il faut bien admettre que quand il s'agit de professionnalisation de l'art culinaire, les hommes dominent en nombre et peut-être même en compétence.

Le genre est si féminisé, que pour s'adapter au marché éditorial, les auteurs de romances sont contraints d'emprunter des noms de plume féminins. Cette pratique était souvent celle des femmes qui dans le passé devaient, pour des raisons liées aux pesanteurs sociales, user d'un pseudonyme masculin. Ainsi font les hommes maintenant mais pour des raisons différentes. Les hommes ont recours au même subterfuge, pour mieux se faire accepter par un public majoritairement féminin, et pour ainsi mieux s'insérer dans le marché de la romance.

Nous pouvons citer l'exemple de l'auteur Riley Sager dont le *Wall street journal* a révélé le vrai nom Todd Ritter en 2017<sup>227</sup>. Il est vrai que son roman, *Final Girls*, est un thriller, genre plutôt masculin, et non une romance, mais il visait néanmoins un public féminin. En

---

<sup>226</sup>Il nous est impossible de donner un chiffre concernant le pourcentage d'auteurs masculins car un certain nombre d'entre eux utilisent des pseudonymes féminins, mais il n'y a qu'à observer les rassemblements d'auteurs de romances pour constater qu'ils sont très minoritaires.

<sup>227</sup>Robin Boudier, « Ces écrivains qui se font passer pour des femmes pour mieux vendre », *Actualité*, [en ligne], publié le 20 juillet 2017,[consulté le 18 septembre 2019], <https://www.actualitte.com/article/monde-edition/ces-ecrivains-qui-se-font-passer-pour-des-femmes-pour-mieux-vendre/83974>.

outre, le monde de l'écriture, tous genres confondus, a toujours été dominé par les hommes ; il est donc déplaisant d'admettre l'existence d'un genre dominé par l'autre sexe, et il semble ainsi plus simple, pour certains, de dévaloriser le genre de la romance.

Nous l'avons vu, depuis longtemps déjà, on considère l'amour, les films d'amour, les romans d'amour, les chansons d'amour... comme l'affaire des femmes, ce domaine est méprisé par certains hommes. Ce mépris est tel que, selon Alain-Michel Boyer, ce genre décrié, privé de légitimation « est encore plus négligé que le roman pornographique par les spécialistes de la culture, qui ne l'évoquent que par dérision [...] »<sup>228</sup>.

Comment pouvons-nous rendre intelligible cette haine, ou tout simplement ce mépris de l'homme pour les questions d'amour ? Sans doute voient-ils dans l'amour une faiblesse due à l'attente, à l'attachement, à l'angoisse de la perte engendrée par l'amour. Or, la force virile, le courage sont les qualités traditionnellement attachées à l'image de l'homme et les mythes sociaux répandent et valorisent les poncifs de l'homme volage et de la femme fidèle. L'homme fait vivre son foyer et se préoccupe de ce qui est vital, pendant que la femme se morfond, confinée au foyer, ce qui l'amène inévitablement à rêver aux futilités de l'amour.

Dans *Fragments du discours amoureux*, Roland Barthes analyse l'amoureux et dit à son sujet : « l'avenir appartiendra aux sujets en qui il y a du féminin. »<sup>229</sup> Un homme amoureux ne perd pas de sa virilité ; il ne se féminise, ni ne s'affaiblit en parlant d'amour. Ce sentiment et ce ressenti est, avant tout, l'affaire de tous ou la grande affaire de tous.

Aimer et vouloir être aimé est ce qui pousse au dépassement de soi. Le besoin d'être admiré, le besoin de reconnaissance comptent parmi les facteurs à l'origine de la création esthétique. Nous pouvons citer les exemples de couples célèbres tels que Sartre et Simone de Beauvoir, Rodin et Camille Claudel, Paul Verlaine et Rimbaud... Ces couples ont su se dépasser et donner le meilleur de leur art grâce, certainement, à la réciprocité de leur amour.

#### **IV. ROMANCE ET FÉMINISME**

Nous l'avons expliqué plus haut, par bien des aspects la romance est féministe. En effet, grâce au roman sentimental et au roman d'amour, dans un premier temps, puis à la romance, la femme a pu accéder en masse au monde de l'écriture. À travers les héroïnes mises en scène dans la romance, les auteures ont voulu montrer que les femmes avaient la

<sup>228</sup>Alain-Michel Broyer, *op. cit.*, p. 63.

<sup>229</sup>Roland Barthes, *Fragments du discours amoureux*, Seuil, 1977, p. 20.

liberté de décider.

La place et la fonction de la femme ne se limitent plus à s'occuper de la famille, de la maison. Désormais, la femme doit penser à elle, être exigeante envers elle-même, mais aussi envers les autres. Ainsi la romance est féministe à sa manière, car contrairement à certains mouvements féministes, elle n'est pas dans la revendication. C'est justement cette absence de revendication qui pousse les féministes pures et dures à crier au scandale et à exclure le genre de la romance, qu'elles qualifient de rétrograde et de dégradant pour l'image de la femme moderne du XXI<sup>e</sup> siècle. Maya Rodale dénombre pas moins de six préjugés, invoqués par des féministes, pour accuser la romance de ternir et de déprécier l'image de la femme moderne.

L'une des premières raisons invoquées par les féministes est que la romance popularise des héroïnes dont les pratiques sexuelles sont jugées déviantes, perverses, dégradantes, pathologiques et le blâme des comportements s'étend à celles qui les adoptent.

Il n'entre pas dans notre propos d'établir une table des valeurs des pratiques sexuelles qui varient selon les latitudes, mais de rappeler qu'en ce terrain miné même la romance historique place chaque sexe en position d'égalité et évite de renouer avec les interdits traditionnels.

Le deuxième grief des féministes à l'endroit de la romance concerne le paratexte, indice révélateur du classement générique ; la couverture permet de désigner le statut du roman : littéraire ou paralittéraire. Du côté de la littérature, la sobriété, la monochromie. À l'inverse, dans la paralittérature les couvertures sont bariolées, polychromes, leur fonction est essentiellement commerciale.

La page de couverture de certaines romances est jugée dégradante pour l'image de la femme. Outre-Atlantique, on nomme communément ces pages de couvertures déshonorantes les *bodice-rippers*<sup>230</sup> ou les *bra burners*<sup>231</sup>. Elles se caractérisent par leur aspect bariolé, suggestif, et mettent en scène des femmes dévêtues, enlacées par le héros. Il est vrai que la première de couverture de nombreux romans d'amour, notamment dans la collection Harlequin, sont justiciables de la désignation péjorative : *bodice-rippers*. Néanmoins, actuellement, la romance tend à offrir des couvertures beaucoup plus sobres et chic. Nous

<sup>230</sup>En Anglais dans le texte, signifie déchireurs de corsage.

<sup>231</sup>En Anglais dans le texte, signifie brûleurs de soutien-gorge.

## ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE

pouvons voir plus bas, un exemple de ce changement significatif. Les trois gravures de romans d'amour du XX<sup>e</sup> siècle illustrent un paratexte de la catégorie triviale du *Bodice-rippers* décriée par les féministes. En revanche, les trois suivantes marquent un changement de la romance actuelle vers plus de sobriété, d'élégance.



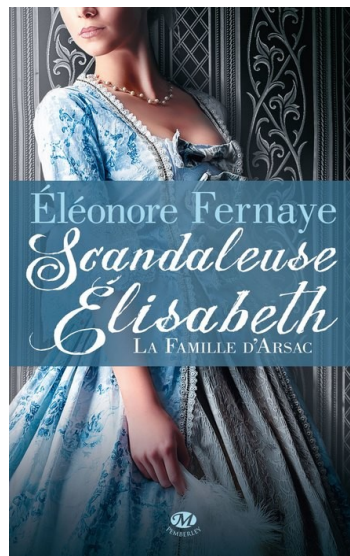
Ces trois premières pages de couverture appartenant au genre du roman d'amour du XX<sup>e</sup> siècle et début XXI<sup>e</sup> siècle, coïncident avec le contenu suggéré par les formules *bodice-rippers* et *bra burners*. En effet, sur ces trois pages de couverture, sont représentées des femmes somptueuses à la chevelure opulente, très féminines, et légèrement dévêtues, enlacées de manière possessive par des hommes beaux et musclés, eux aussi dans le même appareil. Ces trois premières pages de couvertures du genre du roman d'amour présentent les personnages dans des postures sexualisées et intimes, comme il nous serait possible d'en trouver sur des affiches de films érotiques. Nous remarquons également que dans ce roman d'amour, hommes et femmes sont mis en scène, cependant l'homme a clairement la position dominante de protecteur, c'est toujours lui qui enlace sa partenaire.

Si nous nous intéressons aux titres, nous notons que ceux-ci se focalisent entièrement sur le personnage masculin, aucune mention n'est faite de la compagne ou de l'héroïne. Nous comprenons d'emblée que le seul héros c'est l'homme : *Gentle Rogue* (1990) (*Le gentil*

## ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE

voleur), *One Night with a Prince* (2006) (*Une nuit avec un Prince*), *Dans les bras de Rafael Cruz* (2011). Aucun de ces titres ne mentionne la femme, elle est réduite à au rang d'objet jalousement gardé par un héros protecteur.

Les premières de couvertures suivantes, représentatives de romance du XXI<sup>e</sup> siècle, marquent un net changement d'orientation idéologique.



La première de couverture, du premier exemple de romance, appartient à la collection Victoria des Éditions Harlequin, dédiée à la romance historique. On voit ainsi que même les éditions Harlequin, ont modifié l'esthétique de leurs pages de couvertures pour s'adapter au genre de la romance, et s'accorder à un univers plus romantique et plus sobre dans lequel l'homme n'est plus le centre de l'univers. Les deux autres couvertures de romance sont tirées de romances françaises publiées par des maisons d'édition françaises. En effet, comme pour Harlequin, on fait le choix de ne pas ajouter un homme, seule l'héroïne est mise en valeur bien que son visage reste masqué. Dans le troisième et dernier exemple, on choisit tout simplement de ne pas représenter le couple ce qui apporte un certain chic à la couverture de cette romance érotique.

Une simple revue des titres de ces romances montre l'absence du nom du héros. L'homme, en plus d'être supprimé de la première de couverture, disparaît des titres. Contrairement à ce qui est généralement de mise dans le roman d'amour du XX<sup>e</sup> siècle, il

n'est plus le centre de l'attention dans la romance, l'héroïne lui dérobe cette place. Les titres, *Audacieuse Heather*, (2016) de Stephanie Laurens, *Scandaleuse Élisabeth*, (2013) d'Éléonore Fernaye, affichent clairement la position centrale de la femme. Le troisième exemple se veut plus égalitaire, *À votre service*, (2014) d'Angela Behelle, ne laisse aucun indice sur les protagonistes qui ne figurent ni en image, ni dans le titre. C'est justement en cela que la romance œuvre, non pour la suprématie de la femme, mais pour un juste équilibre d'égalité des sexes.

Un effort considérable a été réalisé sur les couvertures de romances. Maya Rodale voit les choses autrement ; pour elle, les « déchireurs de corsage » sont, à leur manière, féministes, car l'homme libère ainsi la femme des répressions de la société<sup>232</sup>. Le héros est en quelque sorte le symbole des soutiens-gorges brûlés par les féministes des années soixante-dix. Dans la romance *Cinquante nuances de Grey* par exemple, certains verront une femme soumise au bon vouloir d'un dominateur sociopathe. Alors que d'autres y verront simplement une femme qui a permis à un homme émotionnellement perturbé, de réaliser ses fantasmes ? d'extérioriser ses désirs ? tout en découvrant l'amour ? C'est donc en ce sens que cette romance n'est pas en contradiction avec le combat féministe.

Le roman d'amour en général ne serait pas féministe, car il serait focalisé sur des hommes. De plus, ces hommes sont tous riches, beaux et puissants. Nous avons déjà abordé cette question, mais la romance est tout aussi focalisée sur l'héroïne que sur le héros, en cela la romance suppose l'égalité des sexes. De plus, le genre aborde bien d'autres sujets, que la relation homme femme, tels que les relations amicales, familiales, mais aussi des sujets de politique, de sociétés, de psychologie...

La romance ne serait pas féministe, car elle met en scène des héroïnes en détresse. En effet, nous retenons bien souvent que la femme a été sauvée par l'homme d'un danger quelconque (kidnapping, mariage forcé, abandon, tentative de viol...). Cependant un des piliers de la romance est que les deux protagonistes s'apportent l'un et l'autre cette aide et ce supplément qui va les rendre amoureux. Si l'homme souvent sauve la femme d'un danger physique imminent, c'est généralement la femme qui sauve l'homme et le protège en le soustrayant à son désert émotionnel et en l'aidant à lutter contre ses pulsions et ses troubles.

---

<sup>232</sup>Maya Rodale, *op. cit.*, p. 131.

## ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE

Un autre élément soulevé par les féministes, est l'un des points les plus importants de la romance, le fameux *Happy-end*. Bien souvent, celui-ci tend à se manifester par un mariage, des enfants et une vie à jamais heureuse. Tout d'abord, il faut savoir que ce schéma de fin heureuse à travers le mariage s'amenuise et disparaît, petit à petit, dans la romance contemporaine. Le mariage demeure de mise essentiellement dans la romance historique, mais pour des raisons liées au respect du contexte historique.

On commence à voir le mariage s'effacer de certaines romances fantastiques, érotiques ou contemporaines. Celui-ci est remplacé par un épanouissement émotionnel dépouillé de ce sacrement traditionnel. La vie du couple reste cependant harmonieuse et heureuse en dehors des liens du mariage, et l'idée même d'avoir ou non des enfants n'est parfois même pas abordée par les deux héros.

Au lieu de parler mariage et grossesse, on parlera plutôt de la carrière de l'héroïne et de sa réussite professionnelle. De plus, même si pour certaines féministes, le mariage n'est pas une fin en soi, il importe de prendre en compte les disparités de la société et les désirs de toutes les femmes. En effet, bien que certaines femmes voient leur accomplissement dans le travail, d'autres le conçoivent plutôt dans la vie de famille. D'autres encore choisiront de combiner travail et enfants. Il faut retenir que le message transmis par la romance est que la femme a, avant tout, la liberté de choisir son avenir. Cependant, il convient de garder à l'esprit qu'il est parfaitement possible d'être simultanément femme au foyer et féministe. Il s'agit de définir soi-même ses valeurs plutôt que d'adopter celles que prônent les féministes, tel serait le message de la romance.

Enfin la sixième et dernière raison prétextée par les féministes pour blâmer la romance est tout simplement liée à la puissance de l'industrie féministe. En effet, celle-ci, décide de ce dont la romance doit ou ne doit pas parler. D'une certaine façon, cette intrusion n'est pas sans rappeler celle des traditionalistes catholiques qui ont tenté de corriger le roman d'amour en y greffant leur conception de la famille, du statut de la femme, de la religion, de l'éducation... Cependant, la romance chrétienne n'a pas rencontré le succès escompté et cette tentative s'est soldée par un échec. Bien que disponible sur le marché de la romance, cette variété n'a pas la faveur du public. Selon une étude réalisée en 2008, menée par le groupe *Romance writers of America*, la romance religieuse ne rapporterait que 800 millions de dollars, alors que la

## ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE

romance contemporaine engendrerait 1,37 billion de dollars. Le romance chrétienne ne détiendrait que 6 % de part du marché<sup>233</sup>.

Auteures et lectrices de romances ne nient pas leur féminité, elles s'en délectent<sup>234</sup>. Le domaine de la romance étant dominé par les femmes (auteurs, lecteurs, critiques), ceci devrait normalement suffire à établir son caractère féministe. C'est pourquoi les accusations des féministes sur le rôle de la romance dans l'assujettissement des femmes au pouvoir phallocratique apparaissent infondées et infructueuses : comment « quelques milliers de féministes » pourraient imposer leur point de vue partisan à « plusieurs dizaines, voire centaines de millions de femmes qui non seulement lisent, mais attendent ces ouvrages. »<sup>235</sup> De plus, il n'y a pas lieu de se revendiquer féministe quand on croit tout simplement à l'égalité des sexes. Le genre de la romance implique l'égalité hommes femmes, ainsi, il n'a nul besoin d'exhiber son caractère militant en se conformant aux mots d'ordre partisans des courants féministes. Telle est la différence dans la revendication entre la romance et certains groupes féministes. Comme le conclut si bien Maya Rodale « *No one wants to be victim. We all want equality* »<sup>236</sup>, en effet, nul ne désire être victime, il est plus équitable pour tous, hommes et femmes, de désirer l'égalité. Nul être ne devrait désirer avoir une quelconque supériorité ou suprématie sur l'autre.

### V. CAS DE LA ROMANCE HISTORIQUE

La grande majorité des romances historiques présentes sur le marché du roman d'amour et de la romance du XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècle, se déroulent durant la Régence anglaise et l'ère Victorienne, soit au XIX<sup>e</sup> siècle. Ce sont les deux périodes de prédilection pour les écrivains anglo-saxons, peut-être en raison des révolutions majeurs dans le domaine de l'industrie, des arts et des sciences dont elles ont été contemporaines. L'Angleterre est à cette époque le plus grand empire colonial et Londres le prototype de la cité géante et moderne.

Le genre romanesque revient en force à l'ère Victorienne après la domination de la poésie durant la période romantique antérieure. En Angleterre le XIX<sup>e</sup> siècle voit naître des auteurs tels que Charles Dickens, Élisabeth Gaskell ainsi que les précurseurs de la romance

<sup>233</sup>Chiffres concernant les ventes de romance effectuées en 2008, in *Romance writers of America*, [en ligne], [consultée le 18 septembre 2019] <http://www.rjeffers.com/romancegenre.pdf>.

<sup>234</sup>Maya Rodale, *op. cit.*, p. 135.

<sup>235</sup>Daniel Fondanèche, *op. cit.*, p. 348.

<sup>236</sup>Maya Rodale, *op. cit.*, p. 136.

que sont les sœurs Brontë et Jane Austen.

Les intrigues des auteurs de romances historiques se déroulent dans le Londres du XIX<sup>e</sup> siècle. On y découvre les salons, les clubs, tels que les célèbrissimes établissements sociaux mixtes de l'*Almack*, cités dans de nombreuses romances. Le lecteur pénètre également le monde des réceptions, des bals, des théâtres, des spectacles, de l'opéra, des promenades à cheval dans *Hyde park*, nous le découvrons lieu de rendez-vous pour les amoureux. Les demoiselles sont toujours accompagnées de leurs chaperons lors des sorties et des rencontres, afin de respecter les règles de la bienséance.

À cette époque, un homme doit honorer sa parole, et une femme conserver sa réputation totalement liée à sa chasteté. Si une jeune fille perd sa réputation, celle de sa famille sera perdue également. Opulence et misère noire des bas-fonds de Londres se côtoient dans la romance. Le lecteur accède parfois à ce Londres pauvre, cruel, grossier, dans lequel certains gentlemen libertins, débauchés, joueurs aiment à se retrouver au péril de leur vie. Jeux d'argent, alcool et prostitution attirent bon nombre de jeunes aristocrates dévoyés en mal d'exotisme et d'encanaillement.

La vie en Angleterre est rythmée par les saisons. La saison londonienne débute juste après la saison de la chasse. Après avoir séjourné dans leur domaine à la campagne durant l'hiver, aristocrates et bourgeois retournent au printemps s'installer à Londres. C'est dans la capitale que se tient notamment le bal des débutantes. Ce bal est le lieu de prédilection, pour montrer les nouvelles venues sur le marché du mariage, faire se rencontrer les jeunes personnes, ou arranger des alliances d'intérêt entre grandes familles dans les coulisses. C'est le moment des mondanités publiques et privées. La vie mondaine londonienne est à son apogée durant les mois d'avril à juillet.

Corsets, jupons et gants sont la base des tenues de toute dame appartenant à l'aristocratie. Les femmes chevauchent en amazone et portent des tenues pour chaque moment de la journée. Les robes sont superposées et largement décolletées. Les hommes portent des pantalons ajustés et des redingotes, poudres et perruques ont pratiquement disparu. Les officiers arborent leur fameux uniforme faisant ainsi perdre la tête à bon nombre de demoiselles et de dames.

Nous découvrons également la campagne anglaise avec son lot de bourgeois et de

domesticité, de vie de manoir, de châteaux et de chaumières. À la campagne, ducs, marquis, comtes, vicomte, baronnets et bourgeois sont plus proches de leurs serviteurs et des gens de leur domaine. Le lecteur a ainsi accès aux coulisses de la vie provinciale, celle des pasteurs mais aussi et surtout à celle des valets, soubrettes, gouvernantes, régisseurs et fermiers. Le lecteur découvre le mode de vie, non seulement de l'aristocratie et de la bourgeoisie du XIX<sup>e</sup> siècle, mais aussi celui des petites gens et des roturiers. Les relations sociales entre ces deux catégories, à l'opposée l'une de l'autre, sont moins hermétiques à la campagne, en comparaison avec Londres, où tout est focalisé sur la bourgeoisie, la gentry, ou encore la noblesse.

La langue de la romance historique est quant à elle spécifique à l'époque, on y découvre un vocabulaire vieilli, aujourd'hui désuet. En toute situation, noblesse oblige, politesse et courtoisie sont de mise dans le discours. Il y a une distinction bien nette entre le discours de la noblesse et celui des fermiers et des petits travailleurs.

Entrer dans une romance historique peut sembler assez ardu pour des personnes du XXI<sup>e</sup> siècle. En effet, le vocabulaire et les tournures de phrases peuvent pousser certains lecteurs non habitués aux romans du XIX<sup>e</sup> siècle à abandonner leur lecture.

Dans ce dernier chapitre de la première partie de notre étude, nous avons listé les caractéristiques des trois genres : roman d'amour, roman sentimental et romance, ce qui nous a permis d'identifier les principaux éléments qui lient la romance au roman sentimental, mais aussi la romance au roman d'amour. Nous avons conclu que l'analyse des sentiments, héritée du roman sentimental, tenait une place majeure dans la romance. Mais aussi, que le dénouement heureux, quant à lui hérité du roman d'amour, était un élément primordial dans la romance. Après analyse, il a été conclu que le genre, du roman d'amour en général et de la romance en particulier, a toujours été attaché à la gente féminine, qui a su le faire évoluer à travers les époques. Après présentation des différents préjugés liés à la romance, nous avons été à même de prouver leur irrecevabilité et de démontrer que la romance était un genre féministe, contrairement à ce qui se dit généralement. Pour finir, nous avons fixé le cadre spatial, temporel, thématique, historique... des romances historiques anglo-saxonnes, présentes en masse sur le marché de la romance historique, et ce dans le but d'introduire notre romance historique française.

*ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE*

À travers cette première partie, nous avons pu étudier le genre de la romance de manière assez large. En effet, nous avons pu déterminer son lien avec deux genres voisins et plus anciens que sont le roman d'amour et le roman sentimental. Nous avons également pu définir le genre de la romance et surtout déterminer les différents préjugés liés à cette littérature féminine, afin de se les expliquer mais également d'en montrer les limites.

## SECONDE PARTIE

### ROMANCE HISTORIQUE FRANÇAISE DU XXI<sup>e</sup> SIÈCLE : CAS DE LA ROMANCE *LA FAMILLE D'ARSAC D'ÉLÉONORE FERNAYE*

Dans cette seconde partie, nous avons choisi d'analyser un échantillon de la romance historique française. Il s'agit de la saga historique *La Famille d'Arsac*, composée de trois tomes, d'une écrivaine française Éléonore Fernaye. Pour ce faire, nous allons étudier dans un premier temps la crédibilité historique des trois tomes de la saga. Ensuite, nous nous attacherons à étudier l'esthétique de cette romance, à travers l'analyse des différents invariants qui composent la romance. Pour finir, nous étudierons la thématique de cette romance historique, à travers l'analyse du couple et des différentes représentations des héros et héroïnes de cette saga.

#### CHAPITRE I

##### CRÉDIBILITÉ HISTORIQUE

Romance historique oblige, le premier chapitre de notre étude est consacré à l'analyse de notre corpus d'un point de vue historique. En effet, nous allons d'abord tenter de recenser les faits historiques relatifs à la France de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, et particulièrement durant ces trois périodes : 1778, 1783 et 1791. Le cadre spatial se situant également en partie aux États-Unis, nous sommes amenés à y vérifier les données historiques qui y sont référencées. Avant d'entamer notre étude sur l'ancrage historique de la saga, nous tenons à faciliter la compréhension de la narration au lecteur en proposant un récapitulatif des trois tomes de la saga.

La saga historique étudiée est une trilogie de la Française Éléonore Fernaye dont la somme a pour titre général, *La Famille d'Arsac*.

Le premier tome de cette saga s'intitule *Scandaleuse Élisabeth*, le deuxième *Audacieuse Sarah* et le dernier *Aventureuse Constance*. Chaque tome est dissociable de l'autre, il n'y a pas lieu de lire le premier pour comprendre le second ou le dernier, mais il est toutefois recommandé de suivre l'ordre chronologique des événements. Afin d'aider le lecteur à suivre les personnages et les événements, nous proposons ce tableau récapitulant les principales dates, les lieux et les héros et héroïnes de chaque tome.

Saga	<i>La Famille d'Arsac</i>		
Tomes	1 <i>Scandaleuse Élisabeth</i>	2 <i>Audacieuse Sarah</i>	3 <i>Aventureuse Constance</i>
Période	Janvier à juin 1778	Mars à octobre 1783	Septembre à novembre 1791
Lieu	Paris - France	Delaware – États-Unis d'Amérique	Londres - Angleterre
Couple	Élisabeth d'Arsac et Henry Wolton	Louis d'Arsac et Sarah Hart	Constance d'Arsac et John Hadley
Nationalité et statut du partenaire	Roturier américain, armateur franc-maçon	Roturière américaine, propriétaire terrienne	Capitaine de navire et enfant illégitime d'un noble anglais et d'une actrice américaine

### I. LA FRANCE SOUS LOUIS XVI (1778)

Éléonore Fernaye ne souscrit pas à la mode de cette période *Regency*<sup>237</sup> et victorienne anglaise du XIX<sup>e</sup> siècle, tellement décrite et dépeinte par les auteurs anglo-saxons. Un souffle nouveau est apporté à la romance historique à travers des décors plantés non pas à Londres ou dans la campagne britannique mais à Paris et ses environs sous le règne de Louis XVI.

Le premier tome de la trilogie se situe à Paris en 1778, onze ans avant la Révolution française de 1789 et la suppression du système féodal. Les loisirs de l'héroïne, Élisabeth, et de son entourage féminin, se résument à la fréquentation des lieux à la mode et aux réceptions. Ainsi, Élisabeth et son cercle participent à des bals, rendent des visites de courtoisie à leurs connaissances, tiennent salon, font des promenades et vont à des spectacles. L'objectif essentiel de ces mondanités réside dans les rituels du paraître aristocratique et financier, la distinction par la mode, les manœuvres d'ascension sociale destinées à assurer la préservation ou l'augmentation du capital financier, immobilier et symbolique des familles par des stratégies et des alliances matrimoniales.

Le lecteur assiste à la mise en place de manœuvres consistant à exposer les jeunes filles dans le but de recevoir une multitude de demandes en mariage, et de les accorder aux partis les plus intéressants. Ces scènes de présentation et de socialisation sont le lieu où les intérêts économiques s'entremêlent aux sentiments, sous-tendent les propos, et motivent les actions.

<sup>237</sup>En Anglais dans le texte (période de la régence anglaise de 1811 à 1820).

Cet extrait rapporte par exemple une conversation entre l'héroïne, Élisabeth, et sa mère, la comtesse Louise :

- Ma fille, je suis très déçue de votre comportement, tempêtait celle-ci.  
La comtesse Louise portait encore la robe dans laquelle elle avait reçu ses invités [...] on connaissait sa passion pour le décorum. [...]  
— Quelle est la cause de votre courroux, mère ? [...]  
— Cessez donc de prétendre que vous l'ignorez ! N'êtes-vous donc pas capable de vous tenir en société ? Votre père rassemble quelques-uns de ses plus proches amis à dîner, vous fait l'honneur de vous y convier, et voilà que vous vous avisez de rire à une plaisanterie pour le moins... indécente.  
Elle paraissait au bord de la pâmoison rien qu'en y pensant<sup>238</sup>.

Ces cérémonies sont le lieu de l'artifice. Les jeunes filles doivent y arborer l'innocence qu'elles n'ont pas, gage de la confiance qu'un mari pourra placer en sa femme, c'est pourquoi rire d'une plaisanterie indécente est un impair dans ces stratégies matrimoniales.

Le vocabulaire est châtié, vieilli et désuet (tempêter, décorum, courroux, convier, pâmoison). C'est le vocabulaire des catégories se reconnaissant dans la noblesse d'ancien régime auquel nous avons accès.

Les phrases sont tournées à l'ancienne, selon un registre de langue soutenu, caractéristique du XVIII<sup>e</sup> siècle : « Quelle est donc la raison de votre courroux ? » pourrait être aujourd'hui traduit par : « Pourquoi es-tu énervée ? ». « Cessez donc de prétendre que vous l'ignorez ! » se dirait : « Arrête de faire celle qui ne comprend pas ». Comme nous pouvons le voir dans l'exemple, le vouvoiement est de mise entre parents et enfants, et même entre conjoints. Le vouvoiement est d'ailleurs une marque de respect depuis l'Antiquité et la Révolution française a cherché justement à bannir cet usage.

Entre auteurs et lecteurs de romances historiques, existe un pacte tacite selon lequel le lecteur doit renoncer à son monde et son époque pour se plonger dans un passé méconnu. Il doit se reporter mentalement à l'époque décrite, modifier son échelle des valeurs en saisissant, par exemple, que certains comportements jugés bénins de nos jours, pouvaient être irrecevables à l'époque, même dans le cercle restreint de la cellule familiale.

Bien qu'ayant vingt-deux ans, Élisabeth est invitée au dîner par son père. N'étant pas mariée, celle-ci n'est normalement pas autorisée à assister aux dîners avec les invités, même si les hôtes sont des amis proches.

---

<sup>238</sup>Éléonore Fernaye, *Scandaleuse Élisabeth*, Milady, 2013, p. 7.

Le respect du protocole et de la bienséance sont si importants, que la comtesse Louise, mère d'Élisabeth, lui reproche d'avoir ri à une plaisanterie. Cette mère est si rigide, qu'elle n'arrive même pas à prononcer le mot « indécent » pour qualifier le rire de sa fille. Les trois points de suspension montrent l'hésitation de la mère à prononcer ce mot, ou alors une hésitation dans le choix de la forme juste pour qualifier le rire de sa fille. Peut-être, la comtesse hésite-t-elle à le désigner comme « vulgaire ».

Pour la comtesse, il est clair qu'une femme sur le marché du mariage, doit, devant les hommes, clairement feindre ignorer certains sujets afin de préserver sa réputation et correspondre à l'image convenue de la jeune fille à marier. La comtesse s'exprime à ce sujet : « Il ne s'agit pas d'être ignorante de ces choses, mais plutôt de le faire croire »<sup>239</sup>. Ces interdits s'appliquent également à la femme mariée qui ne doit pas, elle aussi, dire ouvertement ce qu'elle pense, ni laisser voir qu'elle comprend les mots à double sens, les allusions et autres insinuations équivoques. La comtesse Louise dit à cet effet : « Si j'ai souri, c'était discrètement derrière ma main pour ne pas choquer ces messieurs »<sup>240</sup>.

La société, mais surtout les femmes de cette société en premier lieu, sont les garantes de la bienséance des « demoiselles ». On exige de la femme qu'elle se comporte dignement selon son rang et son sexe. Cependant, à aucun moment la mère ne s'indigne de la plaisanterie, semble-t-il assez suspecte, de l'ami de son mari, à l'origine de cette remontrance. On devine donc qu'hommes et femmes n'ont pas les mêmes droits, ou du moins, ne sont pas réprimandés et jugés de la même manière. Bien qu'à l'origine de cette plaisanterie grivoise, l'ami du comte n'est pas jugé sévèrement. Il enfreint les règles de la bienséance, mais nul ne lui en tient grief. La morale s'applique au premier chef à la femme, les hommes peuvent sans dommage s'en affranchir.

La romance historique actuelle, tout comme le roman sentimental, peut être lue comme un pastiche des romans d'amour des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles dont elle a gardé en quelque sorte la valeur pédagogique. Elle serait selon le mot de Daniel Fondanèche, « une forme de régulateur par le biais d'une initiation toute livresque à des conduites permettant de trouver *le bon mari*, de faire *un bon mariage*. Le roman d'amour serait alors une succursale du roman

---

<sup>239</sup>Éléonore Fernaye, *Scandaleuse Élisabeth*, op. cit., p. 9.

<sup>240</sup>*Ibid.*

initiatique. »<sup>241</sup>

La romance tend à restituer l'esprit et la couleur d'une époque révolue. En ce sens elle présente une affinité avec le récit exotique : dans les deux cas il s'agit de dépayser le lecteur. La différence étant que pour le récit exotique, c'est l'espace qui prévaut, alors que pour la romance historique c'est surtout le voyage dans le temps qui génère des possibilités d'évasion ainsi que l'engouement pour le pittoresque et la couleur locale. L'intérêt, le charme du texte émanent de l'ancrage dans une époque révolue. Dans cet esprit, le roman restitue la couleur du XVIII<sup>e</sup> siècle à travers l'un des plus célèbres des rites sociaux de l'époque, le fameux bal de l'Opéra, auquel se rend secrètement notre héroïne Élisabeth. C'est aussi ce lieu que choisit Éléonore Fernaye, pour la première rencontre des deux héros, Élisabeth d'Arsac et Henry Wolton.

Le bal de l'Opéra est un événement historique assez célèbre, lancé sous le règne de Louis XV à Paris en janvier 1716. Le bal a lieu deux fois par semaine, pendant les fêtes du carnaval. C'est au départ un bal masqué, ce qui permet à l'aristocratie ainsi qu'à certains membres de la famille royale de s'y rendre discrètement. Les mœurs n'y sont pas toujours conformes à la morale de l'époque ; le masque est alors nécessaire, pour conserver un certain anonymat.

Les femmes redoublent d'ingéniosité dans leur travestissement à la limite de l'indécence, et il peut même arriver que femmes et hommes se livrent à des libations excessives. Le ton y est très libre et ces déguisements rendent possibles nombre de dépassements y compris les offenses de lèse-majesté. La petite histoire en garde témoignage : en 1717, la fille aînée du roi, Marie Louise Élisabeth d'Orléans, Duchesse de Berry, s'y rend très souvent, y compris pendant ses grossesses ; voici un exemple de manquement grave d'un officier envers la duchesse : « Un officier ivre qui ne la connaissait pas sous le masque, en l'abordant lui dit qu'elle avait une belle paire de tétons et demanda s'ils étoient à vendre ; la princesse sur cela lui dit : — Me connois-tu bien, masque ? — Oui, je te connois. — Et qui suis-je ? — La plus grande putain de Paris. »<sup>242</sup>.

Éléonore Fernaye rappelle, au fil de trois premiers chapitres du tome I de la saga de *La Famille d'Arsac*, l'importance de ces cérémonies sociales du XVIII<sup>e</sup> siècle et réemploie le

<sup>241</sup>Daniel Fondanèche, *op. cit.*, p. 344.

<sup>242</sup>E De Barthélémy, *Gazette de la Régence. Janvier 1715-1719*, Paris, 1887, pp. 134-135.

motif de l'outrage dans une scène comparable à celle rapportée à propos de la duchesse de Berry au bal masqué de l'Opéra. Mais le « romanesque » prime et le regard noir et féroce du héros, le séduisant Américain Henry Wolton, tiendra les prédateurs à l'écart de la jeune fille.

La danse est un thème essentiel des romans d'amour. Ce divertissement, à la fois rituel social, biais pour intégrer un réseau d'influences, et épreuve incontournable d'insertion sociale, se retrouve dans bien des romans d'amour. On se souvient de la scène de bal à la Vaubyessard dans la première partie de *Madame Bovary*, au cours de laquelle Emma découvre l'univers de l'aristocratie, de la scène du bal de Tours en l'honneur du duc d'Angoulême dans *Le Lys dans la vallée*, où Félix de Vandenesse découvre l'amour, et des innombrables bals décrits par Balzac dans sa *Comédie humaine*, mais également du bal des chapitres 8 et 9 de la deuxième partie dans *Le Rouge et le noir*, ou encore du bal dans *Orgueil et préjugés* auxquels assistent Élisabeth et Darcy. Celui-ci, alors qu'on lui explique que la danse est le plaisir raffiné des peuples civilisés, ne manque pas de souligner : « Certainement, monsieur, et il a l'avantage d'être également en faveur parmi les sociétés les moins civilisées : tous les sauvages dansent »<sup>243</sup>.

Pour la période où est censée se dérouler l'intrigue de *Scandaleuse Elisabeth*, on peut citer la valse comme l'un des phénomènes d'époque supposés créer un effet de pittoresque. Contemporaine de la fin du règne de Louis XVI, cette mode signe la fin des danses de cour sophistiquées et savantes comme le menuet et qui supposaient un long apprentissage.

Il faut attendre 1780 pour que la valse gagne ses lettres de noblesse à Vienne. C'est d'ailleurs la révolution de 1789 qui va en assurer la diffusion en France. En 1778, date à laquelle commence notre histoire, la valse est encore jugée indécente ; elle est en quelque sorte l'indice d'une première révolution sexuelle ainsi que le soutient Cláudia Helena Daher dans sa thèse *Sous le signe de Terpsichore : scènes de bal dans des récits français, portugais et brésiliens du XIX<sup>e</sup> siècle* :

Vus de l'extérieur, les couples s'emballent et les robes des filles tournent comme des vagues. Mais au-delà, la révolution est plus profonde : les anciennes belles manières, le comportement «courtois», l'expression de la rigueur, de la pudeur et du bon goût sont libérés soudainement. L'une des grandes révolutions que la valse produit est le fait que le couple danse enlacé, sans mentionner qu'il produit un ravissement qui conduit les danseurs à une extase qui dure plus longtemps que les autres danses rigides

---

<sup>243</sup>Jane Austen, *Orgueil et Préjugés*, (1813), BeQ, p. 45.

## ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE

et restreintes. »<sup>244</sup>

C'est grâce à la danse du bal de l'Opéra que s'établit le premier contact physique entre Élisabeth et Henry. Le narrateur nous parle d'une danse nommée l'allemande. Cette danse est très comparable à la valse car elle requiert la promiscuité du couple enlacé. Voici un extrait décrivant cette danse et l'image dégradante qu'elle renvoie :

Il s'agit d'une allemande, où les danseurs évoluaient par couple, se tendant la main et se glissant sous les bras l'un de l'autre. On la disait scandaleuse car les partenaires étaient bien plus proches que pour une danse ordinaire et ne se lâchaient pas<sup>245</sup>.

L'allemande est très populaire dans les salons parisiens à partir des années 1750<sup>246</sup>, et contrairement aux danses de cour rigides dansées sur une ligne, celle-ci bouscule les mœurs, choque et offense en raison de l'entrelacement des partenaires.

L'ancrage dans l'histoire transparait plus loin dans le récit à travers la comparaison entre le couple Élisabeth et Henry et « l'union entre la France et l'Amérique, officialisée par le récent traité d'amitié »<sup>247</sup>. Ce fait historique est avéré, un traité a été signé entre la France et les États-Unis d'Amérique le 6 février 1778, en pleine guerre d'indépendance américaine. Le but était de consolider les relations commerciales, mais aussi de compter le royaume de France comme allié en cas d'attaque anglaise. Ce fait historique cité dans le roman a son importance, car c'est en 1783 que prendra fin cette guerre d'indépendance en Amérique et c'est aussi à cette date que débute le deuxième tome de la saga la famille d'Arsac dans la ville américaine de Delaware.

D'autres détails pittoresques ancrent le roman dans le XVIII<sup>e</sup> siècle, par exemple le personnage historique de Benjamin Franklin. Il y tient un rôle secondaire, accessoire et fictif, en tant que simple interlocuteur de Henry, le héros de cette saga. Benjamin Franklin, mandaté par le Congrès des treize colonies pour les représenter en France, est présenté dans le récit comme ambassadeur américain à Paris à l'hiver parisien de 1778, alors que, touche vériste oblige, tombe la neige<sup>248</sup>.

<sup>244</sup>Cláudia Helena Daher, *Sous le signe de Terpsichore : scènes de bal dans des récits français, portugais et brésiliens du XIX<sup>e</sup> siècle*, Thèse de doctorat, dir. M. Bernard Emery et Mme Patrícia Da Silva Cardoso, Universidade Federal Do Paraná Program De Pos-Graduação Em Letras / Université Grenoble Alpes, 2005, p. 32.

<sup>245</sup>Éléonore Fernaye, *Scandaleuse Élisabeth*, op. cit., p. 30.

<sup>246</sup>Feuillet, *Premier recueil de Danses de Bal pour l'année 1703*, Paris, Bibl. Opéra Res 841.

<sup>247</sup>Éléonore Fernaye, *Scandaleuse Élisabeth*, op. cit., p. 161

<sup>248</sup>*Ibid.*, p. 87

La trame de la saga d'Éléonore Fernaye n'est peut-être pas réaliste ne serait-ce que par son obéissance à la règle de l'*happy-end* ou par l'enchaînement invraisemblable des événements, cependant, pour la description de l'atmosphère de l'époque, l'auteure (qui voue un culte à Emile Zola) puise autant dans l'histoire événementielle que dans la chronique et les témoignages d'époque qui permettent de restituer un monde disparu. C'est ainsi que le lecteur découvre le Paris déjà embouteillé de 1778, bien avant l'invention de l'automobile qui n'en est encore qu'à ses balbutiements, avec le « fardier » de Nicolas Joseph Cugnot (1769). C'est un cliché ancien que les encombrements de la capitale dont Boileau témoigne dans ses *Satires* (1660). Pour confirmer la crédibilité de la *Saga* de Fernaye en ce qui concerne les détails d'époque, on peut se reporter au témoignage minutieux, crédible et pittoresque de Louis-Sébastien Mercier dans son inoubliable *Tableau de Paris* (1782-1788) qui peint tous les aspects de la vie quotidienne à Paris avant la Révolution :

Gare les voitures ! Je vois passer dans un carrosse le médecin en habit noir, le maître à danser dans un cabriolet, le maître en fait d'armes dans un diable, et le prince court à six chevaux ventre à terre, comme s'il était en rase campagne.

L'humble vinaigrette se glisse entre deux carrosses, et échappe comme par miracle : elle traîne une femme à vapeurs, qui s'évanouirait dans la hauteur d'un carrosse. Des jeunes gens gagnent impatiemment les remparts, et sont de mauvaise humeur, quand la foule pressée qu'ils éclaboussent, retarde un peu leur marche précipitée. Les voitures et les cavalcades causent nombre d'accidents, pour lesquels la police témoigne la plus parfaite indifférence.<sup>249</sup>

Ce sera l'une des premières surprises de notre héros américain, Henry Wolton, qui, ne supportant plus la situation, se met à jurer alors que cela ne fait que deux mois qu'il se trouve à Paris<sup>250</sup>. Il s'agit naturellement de détails, que l'on peut juger futiles, néanmoins le réalisme procède précisément de la multiplication de détails caractéristiques attestés. Une étude sur Paris et les transports, sous la Révolution réalisée par Anne Conchon, confirme ce fait :

Au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'afflux de voyageurs, le nombre de carrosses, comme le va-et-vient des charrettes et des bateaux qui pourvoient à l'approvisionnement d'une ville plus étendue et plus peuplée, confirment les nombreux témoignages littéraires sur l'intensification de la circulation parisienne<sup>251</sup>

Nous pourrions multiplier les emprunts à l'histoire de la vie quotidienne qui attestent

---

<sup>249</sup>Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, (1782-1788), in *Paris le jour, Paris la nuit*, Éditions Robert Laffont, coll. « Bouquins », Paris, 1990, p. 45.

<sup>250</sup>Éléonore Fernaye, *Scandaleuse Élisabeth*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>251</sup>Anne Conchon, Raymonde Monnier, *A Paris sous la Révolution, Nouvelle approche de la Ville*. Éditions de la Sorbonne, 2008, p. 105.

de l'effort documentaire de l'auteur dans la composition de son roman, comme la référence à ce système ingénieux utilisé à cette époque pour servir de chauffage dans les voitures, qui consistait à utiliser des briques ardentes enveloppées d'étoffe afin d'y réchauffer ses pieds. Nous découvrons ce procédé à la page seize, lorsque Élisabeth et son amie Félicité se rendent au bal de l'Opéra.

L'univers romanesque restitue de façon crédible l'atmosphère du XVIII<sup>e</sup> siècle et l'une des qualités de cette intrigue réside dans son intérêt historique. Nous évoluons ainsi dans un XVIII<sup>e</sup> siècle, fait de costumes, d'expressions, de règles de bienséance, de personnages historiques tels que Benjamin Franklin, et le comte d'Artois, le futur roi Charles X. Ces détails permettent au lecteur de se prendre au jeu, de se représenter les décors d'époque et de se croire ainsi en plein siècle des Lumières. Sans tomber dans le didactisme ennuyeux, Éléonore Fernaye décrit parfaitement le bal de l'Opéra, les conventions, l'esprit, la langue et les dialogues. Bien que simple et réduite à des « pilotis », l'Histoire demeure globalement respectée et suffisamment représentée pour nourrir l'imagination du lecteur. Interrogée sur sa pratique de l'écriture romanesque, l'auteur détaille son rapport à l'Histoire et l'usage qu'elle en fait :

L'Histoire est importante dans vos récits, pourquoi ?

Quand on lit ou écrit de la romance historique, on cherche avant tout, je crois, une atmosphère. Chaque auteur est ensuite amené à doser ce qu'il veut mettre dans son récit.

À titre personnel, j'aime ajouter des détails véridiques pour insuffler de l'authenticité au roman, expliciter peut-être aussi certaines réactions de mes personnages.<sup>252</sup>

Bien que l'héroïne soit excessivement avant-gardiste et moderne pour son temps, on note une maîtrise du sujet historique, qui nous rend ainsi possible une immersion dans la France et le Paris de 1778, quelques années avant la révolution, au temps de Louis XVI.

## **II. 1783 ET LA GUERRE D'INDÉPENDANCE DES ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE**

Dans ce deuxième tome de la saga *La Famille d'Arsac*, qui a pour titre *Audacieuse Sarah*, nous quittons Paris et la France de 1778. L'intrigue se déroule en 1783 dans le Delaware, cinq ans après les événements du premier tome. Le choix spatio-temporel est certainement un double clin d'œil de l'auteure Éléonore Fernaye.

<sup>252</sup>Éléonore Fernaye, « L'appel de la littérature », (Entretien avec Isabelle Antonutti) in *Bibliothèque(s)*, Revue de l'Association des Bibliothèques de France, n° 81/52, décembre 2015, p. 50.

## ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE

Tout d'abord, l'année 1783 représente la fin de la guerre d'indépendance américaine, à laquelle la France a participé comme alliée des insurgés face à la Grande-Bretagne. C'est d'ailleurs ce que le lecteur apprend, au premier chapitre, du deuxième roman, quand le colonel et duc de Lauzun s'entretiennent avec Louis d'Arsac, à propos de la défaite des Anglais. Cette victoire américaine sur les troupes anglaises, permet aux Français venus combattre aux côtés des Américains de rentrer chez eux. C'est le signal de leur prochain départ pour la France.

Le second clin d'œil de l'auteure réside dans le choix de l'État du Delaware comme point de départ du deuxième tome de la saga *Audacieuse Sarah*. En effet, cet État est surnommé aussi « le premier État », pour avoir été le premier à ratifier la constitution des États-Unis en 1787. Ce deuxième tome de la saga commence donc avec des symboles historiques marquants qui sont la trace du mode de travail préparatoire d'inscription du scénario dans l'histoire (au sens de discipline) tel que l'auteure le décrit dans une interview à Isabelle Antonutti :

J'ai la chance d'avoir une formation d'historienne, et je sais donc où chercher mes sources. En général, je trace les grandes lignes de l'histoire dans un synopsis, ce qui me permet de faire un premier repérage au niveau des dates (ce qu'il se passe à ce moment-là dans le monde et en France, par exemple). Puis je rédige un plan succinct et, enfin, je passe à l'écriture.<sup>253</sup>

Les treize premiers chapitres du deuxième volume, *Audacieuse Sarah*, se déroulent dans l'État du Delaware, au Nord-Est des États-Unis, dans une plantation au sud d'Annapolis capitale du Maryland, et à Philadelphie. Cependant, l'essentiel de l'intrigue se déroule à Annapolis, dans la plantation de notre héroïne Sarah Hart, et à Philadelphie. Les neuf derniers chapitres ont pour cadre spatial Paris, ainsi que Versailles où demeure la famille d'Arsac, mais où résident aussi Louis XVI et sa Cour, six ans avant la Révolution.

Ayant choisi comme espaces la France et l'Amérique, Éléonore Fernaye décide de faire évoluer ses personnages au moment de l'indépendance de colonies anglaises car c'est un grand moment de fraternisation entre les deux pays et l'idylle de Louis et Sarah est une sorte de métaphore de ce rapprochement historique. Les balises temporelles sont donc ainsi parfaitement précisées afin de servir la narration. L'auteure motive le recours à l'Amérique, en rappelant que les « nobles » français qu'elle avait choisis pour personnages devaient

---

<sup>253</sup>Éléonore Fernaye, « L'appel de la littérature », *op. cit.*, p. 51.

pouvoir poursuivre leur carrière après la Révolution, c'est pourquoi un espace de substitution était devenu nécessaire pour la rédaction d'une suite romanesque :

Mon idée était de créer une romance entre France et États-Unis dans un contexte historique, ce qui ne laissait guère de place quant à la période. En outre, vu que la série se déroule peu avant la Révolution, j'éprouvais le besoin de « mettre à l'abri » mes personnages qui, d'origine noble, risquaient fort de perdre la tête.<sup>254</sup>

La principale protagoniste, Sarah la roturière américaine, gère une plantation au sud d'Annapolis. En 1783, date à laquelle commence la narration du deuxième tome, cette région, comme toutes les ex-colonies, pratique l'esclavage. Il y avait d'ailleurs dans la ville un port négrier, et ce jusqu'en 1808, où l'on débarquait les esclaves pour les vendre aux planteurs.

Bien que l'esclavage ne soit plus pratiqué dans l'exploitation de Sarah, ce système est toujours de mise dans les exploitations voisines. Sarah, déjà mésestimée par ses voisins en tant que femme à la tête d'une plantation, n'en est que plus honnie par ses voisins planteurs. En 1783, date à laquelle se déroule le récit, l'État du Maryland où se trouve Annapolis, n'abolit pas l'esclavage, mais interdit l'importation des esclaves.

Les Hart sont une famille abolitionniste avant-gardiste, car cela fait maintenant cinq ans que les esclaves ont recouvré leur liberté. En effet, les anciens esclaves de Sarah sont affranchis, depuis la mort de son père, survenue en 1778. Nous apprenons également que Sarah a perdu son frère unique Francis. Celui-ci est décédé lors de la bataille de Yorktown, en 1781, soit trois ans après le décès du père.

Fidèles à la tradition familiale, les héritiers Hart ont acquiescé aux dernières dispositions du père qui avait émis le vœu de libérer les esclaves de sa plantation. Même si le père n'avait pas l'esprit d'un esclavagiste et n'était pas convaincu du bien-fondé du système, il lui avait été impossible d'aller à l'encontre des pratiques de l'époque. Il a donc saisi sa chance, et invoqué la justification du salut de son âme, pour faire aboutir sa demande, pensant ainsi protéger ses enfants contre les représailles des voisins esclavagistes. La thématique de l'esclavagisme, largement usitée par l'auteure dans la première partie du récit, semble une allusion, au moins pour l'orientation idéologique favorable à l'égale dignité des races, à ces grands romans américains sur l'esclavage comme *La Case de l'oncle Tom* de Harriet Beecher Stowe (1852), et davantage encore, *Autant en emporte le vent* (1936) de Margaret Mitchell,

---

<sup>254</sup>Eléonore Fernaye, « L'appel de la littérature », *op. cit.*, p. 50.

*L'Esclave libre* de Robert Penn Warren (1955).

Cependant, bien qu'affranchis, les esclaves de la famille Hart ne sont toutefois pas libres de circuler à leur guise. En effet, hors des limites de la propriété, ils courent le risque d'être remis en esclavage par les propriétaires des plantations à l'entour. Le lecteur apprend que : « les travailleurs ne pouvaient pas pour autant circuler librement, risquant bien souvent d'être capturés et asservis par des voisins. »<sup>255</sup>. Cette pratique, courante à l'époque, dissuadait les esclaves affranchis de quitter les terres de leurs anciens maîtres, ceux qui en prenaient le risque engageaient leur vie ou leur liberté.

Quand le cousin esclavagiste de Sarah vient s'établir dans son domaine pour quelque temps, il se permet de gifler et de battre une des servantes qui commet « l'erreur » de renverser du thé<sup>256</sup>. La victime culpabilise tellement, qu'elle en vient même à s'excuser auprès de Sarah d'avoir été ainsi brutalisée par le cousin Bowie<sup>257</sup>. Le cousin de Sarah traite la servante du terme péjoratif de « négresse » et se justifie ainsi devant Sarah : « vous vous laissez corrompre par l'idée qu'il faut traiter ces gens comme tout le monde. »<sup>258</sup>

Même si les travailleurs de Sarah sont libres, les effets de l'esclavagisme se font toujours ressentir. Même les anciens esclaves en gardent une marque indélébile. Considérant les noirs comme des sous-hommes, voire des animaux sauvages à domestiquer, les esclaves sont fouettés par l'homme blanc, parfois des traitements bien pires leurs sont infligés. Bien que nous soyons au XXI<sup>e</sup> siècle, que le pouvoir ait été donné aux États-Unis, à un président métis en 2009, et que l'esclavage y ait été aboli depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle, de nombreux problèmes ségrégationnistes demeurent encore de nos jours dans ce pays.

En France, imprégnées des idées du siècle des Lumières, la bourgeoisie et la noblesse condamnent, au moins théoriquement, la possession d'esclaves. Ce marchandage humain est d'ailleurs interdit par Louis XVI. De ce fait, notre second protagoniste, le noble français Louis, frère d'Élisabeth d'Arsac, est contre la traite des hommes et répugne à se rendre dans une plantation au sud d'Annapolis pour y rencontrer celle qu'il devine être une esclavagiste.

Quand Louis arrive pour la première fois sur la plantation de Sarah et qu'il y rencontre

---

<sup>255</sup>Éléonore Fernaye, *Audacieuse Sarah*, Milady, 2014, p. 19.

<sup>256</sup>*Ibid.*, p. 89.

<sup>257</sup>*Ibid.*, p. 93.

<sup>258</sup>*Ibid.*, p. 94.

un « Noir » sur ses terres, il ne peut s'empêcher de penser que : « La couleur de peau de l'homme ne trompait pas, c'était forcément un esclave. Il allait se rendre sur les terres d'esclavagistes ! L'espace d'un instant, il envisage de tourner bride et de prétendre avoir échoué »<sup>259</sup>. Toute personne à la peau noire se trouvant sur le sol américain est, à cette époque, immanquablement considérée comme esclave. Le Français ne supporte pas de commercer avec des gens aux pratiques inhumaines, et surtout allant à l'encontre de l'église catholique et de son roi. En résumé, le roman est un plaidoyer pour l'affranchissement mais présente la question d'une façon quelque peu manichéiste : il y aurait d'un côté la France monarchiste et chrétienne (imprégnée tout de même par les idéaux des Lumières qui rejoignent sur cet article la valeur chrétienne de liberté) et de l'autre côté les esclavagistes. Nous estimons que sur ce sujet le roman ne montre pas, avec suffisamment de clarté, que la question de l'esclavage n'est pas seulement une question américaine, mais aussi un problème français. En effet, d'une part la façade atlantique du pays lui doit sa prospérité et d'autre part le retour de l'esclavage est virtuellement présent dans la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* de 1789, puisqu'un propriétaire d'esclaves pourra invoquer l'article 17 sur le « droit inviolable et sacré » de la propriété pour conserver ses esclaves ou tout au moins bénéficier d'une indemnité en cas d'affranchissement. L'esclavage sera d'ailleurs rétabli en 1802 par ceux-là mêmes qui l'avaient aboli quelque huit ans auparavant.

En fait, si la question de l'esclavage est abordée de manière binaire (bons vs mauvais) c'est en raison du « refus du dialogisme » selon « un système « pansémique » redondant, marqué par la polarisation idéologique »<sup>260</sup>, qui est l'un des attributs du roman populaire — qui reporte dans le passé l'affrontement du bien et du mal — par opposition à la littérature référencée qui se signifierait par la sophistication de l'écriture et la complexité idéologique. Le roman d'Éléonore Fernaye ouvre ainsi la voie à une réalité fantasmée qui réalise les idéaux de justice du public compris autour de l'affrontement du bien et du mal.

À cette époque, l'Amérique apparaît comme une contrée sauvage et primitive. Les Américains, autochtones ou allochtones, sont vus tels des sauvages par les Français. À ce sujet, le colonel Lauzun dit à Louis « il me tarde de retrouver la France et sa civilisation... »<sup>261</sup>.

---

<sup>259</sup>Éléonore Fernaye, *Audacieuse Sarah, Milady*, 2014, p. 15.

<sup>260</sup>Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1992, p. 182.

<sup>261</sup>Éléonore Fernaye, *Audacieuse Sarah, op. cit.*, p. 8.

L'Européen se considère éduqué et évolué, et voit les habitants du nouveau monde comme des êtres n'ayant pas encore atteint la civilisation. On est loin encore des États-Unis du XX<sup>e</sup> siècle.

Même le valet de Louis, normalement habitué à une certaine rudesse, déplore les conditions de vie, il dit à ce sujet : « je n'en peux plus de cette terre de sauvages »<sup>262</sup>. Quant à Louis, il s'interroge sur la présence de simples sanitaires au niveau de la demeure de la plantation de Sarah. Il pense se rendre : « dans une ferme qui doit être dépourvue de tout confort, voire, des plus simples commodités »<sup>263</sup>. Bien sûr, une fois sur place, le jeune homme se rend compte de sa méprise et de ses préjugés. En effet, Sarah n'habite pas dans une simple ferme mais dans une demeure familiale dotée de toutes les commodités que l'on pourrait retrouver dans une demeure européenne du même style.

Afin d'asseoir l'ancrage historique et d'étendre le réalisme aux dialogues, Éléonore Fernaye, met en scène des personnages travailleurs noirs présents sur la plantation de Sarah, qui s'expriment dans un créole de lexique français. Les travailleurs sur cette terre mêlent donc leur langue maternelle à la langue française, nous comprenons de ce fait qu'ils sont probablement issus des colonies françaises aux Antilles ou en Louisiane.

Nous apprenons ainsi que Sarah entendait parler cette langue depuis son enfance. Le créole n'est que bons souvenirs pour Sarah et fortement lié à celle qu'elle considère comme sa mère, sa nourrice, l'ancienne esclave, Mama.

Ainsi, Sarah se souvient que Mama lui chantait des berceuses et la réconfortait dans cette langue. L'auteure a donné une grande importance à ce personnage de mère de substitution, elle est le soutien de Sarah et sait se montrer douce et ferme à la fois. Quand Mama réconforte Sarah, elle lui dit :

— Allons, petite. Tu iras bientôt mieux.

La jeune femme se sentit un peu réconfortée par l'usage de son vieux surnom que sa nourrice n'utilisait plus depuis longtemps. Elle savait que c'était là une preuve d'affection et une façon de lui assurer qu'elle n'était pas seule<sup>264</sup>.

Nous retrouvons ce personnage roc de Mama durant les sept premiers chapitres. Cette mama africaine est amplement plus présente dans la narration, qu'Emma, la tante de Sarah,

---

<sup>262</sup>Éléonore Fernaye, *Audacieuse Sarah*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>263</sup>*Ibid.*

<sup>264</sup>*Ibid.*, p. 34.

seule plus proche famille qui reste désormais à notre héroïne, après le décès de son père et de son frère. Le lecteur ressent une chaleur et une tendresse partagée entre les deux personnages Sarah et Mama.

Sarah est d'ailleurs une femme très proche de ses gens, elle n'agit nullement comme une maîtresse. Elle s'habille comme une servante et s'affaire en cuisine avec ceux qu'elle considérait être sa famille. Fait tout aussi rare pour l'époque, nous découvrons des esclaves affranchis qui aiment leur maîtresse, ce qui étonne Louis et son valet qui l'informe sur la situation : « À les entendre, ce n'est rien moins qu'une sainte ! »<sup>265</sup>. Pour ces Français, il est impensable que des esclaves, même affranchis, puissent tenir un tel discours. Ceci est cependant la preuve que la famille Hart n'a jamais maltraité ces gens. Cette famille a su faire preuve de dignité, bien que malheureusement, le contexte socio-économique ait poussé leurs aïeux à se pourvoir en esclaves, et à consentir à cet acte de marchandage humain. On peut néanmoins s'interroger sur l'opposition des classes propriétaires / esclaves, estompées ici par des relations de type paternaliste dont on ne conteste pas par ailleurs la possibilité, ne constitue pas une simplification abusive des rapports sociaux dans une société esclavagiste. Les bons sentiments (qui donnent bonne conscience à Sarah) peuvent être parfois le voile qui dissimule la dureté des rapports sociaux, comme la charité en dissimule l'injustice. On doit rapporter cette victoire fictive du bien sur le mal, des bons sentiments sur l'exploitation, au classement du roman d'Eléonore Fernaye dans la catégorie générale de la paralittérature.

Le roman fait découvrir au lecteur francophone des mœurs différentes de celles que nous connaissons, et une société américaine toujours aussi puritaine de nos jours qu'à l'époque. Le narrateur anonyme nous explique que : « Les Américains étaient beaucoup plus pudibonds que les Français, et toucher une dame que l'on ne connaissait pas était d'une inconvenance inqualifiable »<sup>266</sup>. Ainsi, lorsque Louis se retrouve face à Sarah en larmes, après qu'il lui a remis le bijoux légué par son frère décédé sur le champ de bataille, il s'interdit tout contact. Si en France, on peut suivant les circonstances, toucher la main, pour reconforter une personne, il est tout bonnement déplacé d'agir de même avec une Américaine. En effet, le toucher homme femme est banni car jugé impudique.

Quand Louis fait remarquer à Sarah, qu'il a dû lui être difficile et compliqué de

<sup>265</sup>Eléonore Fernaye, *Audacieuse Sarah*, op. cit., p. 39.

<sup>266</sup>*Ibid*, p. 32.

s'occuper seule du domaine, celle-ci est choquée par la franchise de Louis. Ce dernier, en se montrant franc, fait preuve d'un total manque de correction et de bienséance<sup>267</sup>. Or, cette phrase semble si anodine et banale pour un lecteur du XXI<sup>e</sup> siècle. Sans la réaction de surprise de Sarah, le lecteur n'aurait rien noté de grave dans cette remarque. Le lecteur, ou plus exactement la lectrice du XXI<sup>e</sup> siècle, trouverait plutôt inacceptable qu'un homme doute de ses capacités pour la simple raison qu'elle est une femme. Alors qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle la franchise est une incorrection, au XXI<sup>e</sup> siècle, c'est l'idée même d'une disparité homme femme qui l'est.

Plus tard, quand Élisabeth, l'héroïne du premier tome de *La Famille d'Arsac*, maintenant mariée à un Américain et installée à Philadelphie, fait remarquer à son frère son manque de bienséance, elle lui signale que les Américains sont beaucoup plus sensible à la réputation des femmes célibataires que les Français<sup>268</sup>. À travers cette remarque, le lecteur entrevoit une Amérique puritaine et soucieuse de ses protocoles et convenances. Si Louis ne compte pas épouser la jeune Sarah, il se doit de ne plus lui parler. Telle est la proposition radicale d'Élisabeth, afin que son frère Louis ne porte pas plus de préjudice à Sarah.<sup>269</sup>

Quand Sarah rencontre les parents de Louis pour la première fois, une simple phrase la sauve de la disgrâce : « -Monsieur, madame, je suis votre servante et éternelle obligée »<sup>270</sup>. Cette phrase, que nous devinons soufflée par Élisabeth d'Arsac, est le sésame qui ouvre les portes du comte et de la comtesse à Sarah. Ainsi, elle est automatiquement acceptée par les parents de Louis. Cette phrase symbolise un code social qui signifie : « J'utilise votre langage, je suis comme vous, j'appartiens au même monde que le votre, mais vous demeurez mes supérieurs par le rang ». Cette parole, bien qu'hypocrite, permet de lier la famille et le groupe. Seules les apparences comptent pour cette noblesse française. Alors que, le premier choix du comte et de la comtesse d'Arsac, aurait été de faire annuler le mariage disgracieux entre le fils et Sarah, cette simple phrase réussit à préserver la jeune américaine d'une annulation de mariage.

Quand Louis retrouve Sarah à Paris, après des mois de séparation, le couple n'est pas

---

<sup>267</sup>Éléonore Fernaye, *Audacieuse Sarah*, op. cit., p. 43.

<sup>268</sup>*Ibid.*, p. 132.

<sup>269</sup>*Ibid.*

<sup>270</sup>*Ibid.*, p. 194.

seul, nos deux héros sont entourés par la famille d'Arsac. Aussi Louis se contente-t-il de saluer Sarah de loin. Ce fait est lié au comportement en société et au respect des conventions françaises. Si Louis s'était permis d'êtreindre sa femme, comme il souhaitait en réalité le faire, cela aurait choqué ses parents, et cela aurait été considéré comme un manque de respect envers eux<sup>271</sup>. La noblesse réprime toute marque d'affection prononcée et exige la retenue en toute situation. Comme le lecteur peut s'en rendre compte à de nombreuses reprises, le personnage de Louis est très respectueux des convenances et des conventions. Le roman illustre bien un aspect de la conscience française du XVII<sup>e</sup> siècle, à savoir la diversité des cultures et la relativité des valeurs y compris dans le même ensemble civilisationnel européen. Les voyages, les rencontres entre peuples enseignent aux Européens et aux Français en particulier que les habitudes qui semblent intangibles dépendent de la diversité des lieux et que celles qui peuvent surprendre s'expliquent naturellement si on les replace dans leur contexte culturel.

Dans le premier tome de la *Famille d'Arsac*, le lecteur apprend qu'Élisabeth n'a plus le droit de se rendre à la cour. Son mariage avec un roturier lui a retiré ce privilège. Dans le deuxième tome de la saga, Sarah, bien que roturière elle aussi, doit se rendre à la cour pour être présentée aux souverains. En effet, c'est la condition du mari qui détermine ces privilèges. Sarah désormais mariée à un noble découvre ses obligations, elle doit se plier à cette tradition.

Toute une préparation et un protocole sont mis en place pour préparer la présentation de Sarah au roi Louis XVI et à Marie-Antoinette. Appelé également les Honneurs de la cour, ce cérémonial se doit de respecter des codes de conduite très stricts. La cérémonie des Honneurs de la cour est créée durant le XVIII<sup>e</sup> siècle et disparaît en 1790 des cours royales françaises<sup>272</sup>. La chronologie des faits historiques est donc parfaitement respectée par l'auteure.

La coutume, lors de la présentation, exige que la reine prête ses bijoux aux débutantes pour leur première présentation à la cour<sup>273</sup>. Ainsi, toutes les femmes de la famille se réunissent autour de la débutante, afin qu'elle revête sa robe de présentation. La préparation

---

<sup>271</sup>Éléonore Fernaye, *Audacieuse Sarah*, *op. cit.*, pp 202-203.

<sup>272</sup>Vicomte De Marsay, *De l'âge des privilèges au temps des vanités*, (1932), Éditions Contrepoint, 1977, p. 135.

<sup>273</sup>Éléonore Fernaye, *Audacieuse Sarah*, *op. cit.*, p. 215.

de dure alors une bonne partie de la journée, nul détail n'est laissé au hasard. Cette méticulosité prouve l'importance que représente cette cérémonie pour la noblesse française.

L'étiquette exige que lorsque la débutante se dirige vers la reine pour la présentation, elle ne doit pas marcher, mais glisser sur le parquet<sup>274</sup>. Lorsque la débutante quitte la reine après avoir été présentée, elle doit marcher à reculons pour être continuellement face à la reine, lui tourner le dos serait un outrage. Aucun naturel n'est permis, même la démarche est strictement codifiée. Les détails de chaque pas, de chaque geste, de chaque regard que doit effectuer la débutante sont enseignés par un maître à danser. C'est ainsi que Sarah :

Plongea immédiatement dans une profonde révérence, fit quelques pas, salua encore, avant de s'arrêter au pied de l'estrade où la reine était aussi. Elle s'inclina encore une fois, avant de se déganter et de faire mine d'embrasser le bas de la robe de la souveraine. Cette dernière l'en empêcha, la releva et prononça quelques paroles aimables<sup>275</sup>.

Éléonore Fernaye offre ainsi au lecteur une description réaliste et parlante de ce cérémonial. L'enchaînement de phrases courtes rend les actions plus vivantes. Le lecteur vit l'action en même temps que Sarah, et se représente parfaitement cette cérémonie si protocolaire.

Pour montrer sa soumission et sa dévotion à sa nouvelle reine, la débutante se doit de faire le geste d'embrasser le bas de la robe de la souveraine. Cependant, pour montrer sa grandeur et sa bonté, la reine doit faire mine de refuser. Tous ces détails entrent dans le protocole enseigné aux débutantes, avant leur présentation aux souverains et leur introduction dans le monde. Cela symbolise pour les femmes de la noblesse un rite d'accès au monde des adultes.

Distinguée parmi toutes les autres débutantes, Sarah est invitée par la reine Marie-Antoinette à être sa demoiselle d'honneur. C'est en prononçant ces paroles : « Il faudra souvent venir me voir. J'ai hâte de vous entendre parler de votre pays »<sup>276</sup>, à haute voix, de façon à ce que toute l'assemblée entende, que la reine distingue Sarah. Ainsi honorée, Sarah ne peut refuser une telle demande à la reine, et l'invitation devient une obligation. D'autres obligations apparaissent bien vite. Sarah doit maintenant se montrer en public et ce afin

---

<sup>274</sup>Éléonore Fernaye, *Audacieuse Sarah*, op. cit., p. 216.

<sup>275</sup>*Ibid.*, p.217.

<sup>276</sup>*Ibid.*

d'honorer sa famille et surtout son mari<sup>277</sup>. En tant qu'épouse de noble, Sarah s'impose des règles de conduite et découvre les nombreuses contraintes de la noblesse.

Sarah est distinguée une seconde fois, mais cette fois-ci par le roi Louis XVI en personne. Il est de notoriété publique que le roi Louis XVI était un passionné de géographie, il ne peut donc s'empêcher de poser des questions à Sarah sur son pays d'origine. Éléonore Fernaye intègre parfaitement l'Histoire à l'histoire pour rendre son récit juste, plausible, réaliste et crédible. Face à tant de distinctions, le généalogiste du roi en arrive même à trouver des origines de la noblesse anglaise, à notre roturière américaine.

Signe annonciateur de la Révolution française de 1789, et de la chute de la royauté, Sarah témoigne de la vie à la cour et expose son point de vue de roturière américaine. Sa relation à propos de l'étiquette est conforme à ce que les témoins de l'époque rapportent. Sarah s'étonne qu'il existe quelque chose — le protocole, le cérémonial — au-dessus des princes et que ceux-ci « qui commandent à tout, obéissent à l'étiquette ». Éléonore Fernaye réemploie le procédé, classique depuis *Les Lettres persanes* (1721) de Montesquieu, du regard étranger afin de critiquer une société. Il fallait une étrangère pour mieux faire ressortir « l'étrange esclavage de l'étiquette », et les « entraves d'un vain cérémonial »<sup>278</sup>.

Sarah qualifie les courtisans d'opportunistes, elle constate le faste de la vie à Versailles avec ses dépenses et son gaspillage : « ils [les courtisans] n'avaient pas conscience de l'énorme gâchis d'argent et de nourriture que représentait Versailles »<sup>279</sup>. Pour Sarah, cette nouvelle vie à la cour est un « déplaisir » et une « indignation ». Elle découvre le faste de la cour où « les fontaines crach[ent] du vin et des boissons exotiques, le tout agrémenté de pyramides de fruits et de douceurs »<sup>280</sup>. Elle, habituée à la vie simple dans sa campagne américaine, ne comprend pas cet étalage de richesse et cette dissipation.

Le roman reste fidèle à la réalité telle que celle-ci a été transmise par les historiens. Le XVIII<sup>e</sup> siècle est un siècle de dissipation selon l'acception morale, mais aussi économique du mot. La noblesse se perd dans un faste inouï comme si celui-ci lui permettait d'oublier son extinction prochaine. Sarah, qui débarque d'une Amérique beaucoup plus proche de la nature

---

<sup>277</sup>Éléonore Fernaye, *Audacieuse Sarah*, *op. cit.*, p.213.

<sup>278</sup>Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, (1782-1788), Tome IX, Amsterdam, 1783, p. 59.

<sup>279</sup>Éléonore Fernaye, *Audacieuse Sarah*, *op. cit.*, p.228.

<sup>280</sup>*Ibid.*, p. 229.

est heurtée par le spectacle du luxe parisien, et ce luxe est à l'opposé même de la rusticité à laquelle elle est habituée :

« On dédaigne trop dans les arts, les beautés simples : on veut sans cesse retoucher l'ouvrage de la nature ; de frivoles ornements l'altèrent et la rendent méconnaissable. »<sup>281</sup>

Alors que Sarah tente d'entrevoir de la fierté dans le comportement de la noblesse, elle se rend compte que la majorité des gens gravitent autour du roi pour servir leur cause, et non celle du roi, et se moquent ouvertement de lui. Six ans avant la Révolution, le roi n'est déjà plus ni respecté ni estimé, ni même aimé par une partie de son entourage.

Nous avons jusqu'à présent vérifié l'authenticité des faits signalés par le roman dans *Le Tableau de Paris* de Mercier ; la mésestime du roi par son entourage immédiat est un point d'Histoire que nous trouvons confirmé dans un autre ouvrage du même auteur, *Le Nouveau Paris* qui est davantage un travail d'historien ou de témoin direct que d'essayiste et d'ethnologue du quotidien (avant l'heure) comme dans le *Tableau*. Voici dans un chapitre intitulé « Avilissement du monarque », le témoignage de Mercier sur le rapport du roi à son entourage avant et pendant la Révolution :

On peut dire qu'avant 1783 il y avait cinq à six rois en France. La reine était un roi, le gros Monsieur était un roi<sup>282</sup>, tous se disputaient l'autorité du roi dans la nomination aux charges, aux places, aux emplois, aux bénéfices, aux traitements. Tous ces gens-là s'embarrassaient fort peu du roi et de la royauté. [...] Je puis attester que Louis XVI était l'objet éternel de leurs railleries et de leur mépris. Les sarcasmes, le mensonge et la calomnie sont des traits qu'ils maniaient avec une adresse qui leur était particulière ; et certainement ils ont pu se vanter que sous aucun règne on ne porta jamais le talent de l'épigramme contre la personne du prince à un plus haut degré de perfection.<sup>283</sup>

La cour de France apparaît cruelle et vindicative. Après cette intrusion poussée dans le cercle restreint de la royauté, sa décadence prochaine semble évidente. Discrètement, Éléonore Fernaye dépeint l'ambiance sombre de la fin du règne des monarques français.

Sarah est étonnée d'entendre, Louis, un noble français, donner une image élogieuse de son beau-frère américain, Henry Wolton<sup>284</sup>. Les Américains jugent les Français, et de surcroît les aristocrates, dotés d'un complexe de supériorité. Selon Sarah, il est impossible pour un

---

<sup>281</sup>Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, (1782-1788), Tome VII, Amsterdam, 1783, p. 162.

<sup>282</sup>Le « gros Monsieur » est le surnom du futur Louis XVIII qui régna de 1814 à 1824.

<sup>283</sup>Louis-Sébastien Mercier, *Le nouveau Paris*, Fuchs, CH. Pougens, et Ch. Fr. Cramer, Chapitre IV, « Avilissement du monarque », 1797, pp 29-30.

<sup>284</sup>Éléonore Fernaye, *Audacieuse Sarah*, op. cit., p. 52.

Français de trouver du bon chez un quelconque Américain, et encore moins si celui-ci est un roturier. Sarah est d'autant plus surprise d'apprendre que les parents de Louis ont accepté le mariage entre leur fille, la noble française Élisabeth, et Henry le roturier américain. En effet, en raison de ses anciennes origines nobles, Sarah sait pertinemment que son grand-père aurait été vigilant sur ses prétendants et ses fréquentations. Étant noble, il se considérait supérieur à un simple roturier et n'aurait certainement pas toléré un tel mariage aussi aisément. Eléonore Fernaye réemploie dans cette saga un lieu commun du roman du XIX<sup>e</sup> siècle : les rapports économiques de l'aristocratie finissante et de la bourgeoisie prospère. Celui-ci se traduit le plus souvent par le mariage d'un noble ruiné qui échange son nom prestigieux, son rang, avec une roturière riche qui redore son blason. Parfois, la situation est inversée : il s'agit d'une aristocrate qui renonce à son statut par amour ou par désir d'acquérir la vie confortable de la bourgeoisie.

Bien que libre, indépendante, propriétaire terrienne travaillant sur ses terres, quand Sarah décide de quitter son domaine pour se rendre à Philadelphie, la bienséance lui interdit d'effectuer ce voyage seule en compagnie de Louis, qui n'est alors ni son fiancé, ni son mari. Ainsi, sa tante Emma se voit contrainte de l'y accompagner et Sarah se plie tout naturellement à cette obligation. Malgré son âge avancé, Sarah a besoin d'un chaperon pour se déplacer. Sa situation de célibataire prévaut sur sa situation de femme indépendante qui travaille et qui tient tout un domaine à elle seule.

Nous découvrons par la suite que les nobles propriétaires terriens français ne s'intéressent nullement à leurs terres, celle-ci sont tenues et administrées par des régisseurs qui se chargent de tout. Le noble Louis, contrairement à la roturière américaine Sarah, ignore tout de la gestion d'un domaine. Il découvre ainsi le métier à ses côtés, ce qui ne manque pas de choquer l'audacieuse Sarah. Quand face à un champ, Louis questionne Sarah sur la nature de la culture, cette dernière s'exclame : « Et moi qui croyais que les nobles savaient ce genre de chose... N'êtes-vous pas censé administrer des terres ? »<sup>285</sup>. Ce à quoi le jeune Louis rétorque confus : « À ma grande honte, il me faut avouer que je n'ai jamais éprouvé d'intérêt pour ces questions. Nous avons toujours eu des régisseurs pour s'occuper de nos terres »<sup>286</sup>.

Nous découvrons une noblesse française, rentière du sol, imbue de ses privilèges, plus

<sup>285</sup>Éléonore Fernaye, *Audacieuse Sarah*, op. cit., p. 53.

<sup>286</sup>*Ibid.*

intéressée par la cour et son roi, que par ses gens et ses terres et ce depuis plusieurs générations déjà. Rétrospectivement, le lecteur devine là un indice du bouleversement à venir ; en effet, la raison d'être de la noblesse c'est la protection de la nation par les armes, or la noblesse contemporaine des événements du roman est une classe parasite. Quand l'Américain chérit sa terre d'accueil, en prend soin, et travaille tel un forçat pour la faire fructifier, le Français semble oublier l'importance d'une telle acquisition.

Par la suite, en rentrant en France après la fin de la guerre et son mariage avec Sarah, Louis obtient un poste à Versailles. Il est désormais sous-secrétaire d'État au ministère de la guerre et travaille sous les ordres du ministre de la guerre Monsieur de Ségur. Tout comme Louis XVI et Marie-Antoinette, ce personnage historique a réellement existé, il se nomme Philippe Henri et il est marquis de Ségur. Cependant, historiquement sous Louis XVI, Monsieur de Ségur n'est pas ministre de la guerre mais secrétaire d'État à la guerre et ce de 1780 à 1787. Encore une fois, Éléonore Fernaye respecte la succession chronologique des événements, même si elle ne respecte pas dans le détail le poste occupé par la personnalité.

Cette nouvelle mais très distinguée haute fonction, de sous-secrétaire d'État au ministère de la guerre, contraint Louis à couper ses cheveux et à porter une perruque comme le réclame l'usage de la cour, bien que cela lui déplaît. Au vu de sa situation sociale, Louis ne connaît pas d'autres manières d'agir et va se plier, bon gré mal gré, à ce système afin de s'intégrer<sup>287</sup>.

Louis d'Arsac, contrairement à d'autres nobles, est fidèle au roi et accorde une grande importance à la cour et à ses rumeurs. Contrairement à sa sœur, la scandaleuse Élisabeth, Louis tient à conserver sa réputation, il ne supporte d'ailleurs même pas qu'on le pense amoureux de Sarah qui est maintenant sa femme. En effet, à cette époque du roman libertin français du XVIII<sup>e</sup> siècle, il est ridicule que des époux s'aiment. Louis dira à son épouse Sarah : « -Imaginez sil elle [Mme de Maupin, ex maîtresse de Louis avant son départ en Amérique] avait raconté que j'étais amoureux de vous. Nous serions la risée de la cour ! »<sup>288</sup>. Louis préfère qu'on le dise indifférent à sa femme. L'aimer serait trop ridicule et grotesque, Louis perdrait de son prestige.

À cette époque de libertinage à la cour de France, l'homme se comporte tel un

<sup>287</sup>Éléonore Fernaye, *Audacieuse Sarah*, *op. cit.*, p. 204.

<sup>288</sup>*Ibid.*, p. 262.

chasseur, et la femme telle une proie à saisir. Même si, une fois marié, Louis ne se comporte plus en prédateur, il tient à respecter les conventions sociales de l'époque, en refusant tout amour ou quelque expression de sentiments. C'est d'ailleurs de là que lui vient son surnom de « Crève-cœur » ; il lui est donné par les dames de la cour, bien avant qu'il ne se marie. Henry ne s'est attaché à aucune de ses maîtresses bien que certaines lui aient implicitement dévoilé leurs sentiments.

Louis, contrairement à la noblesse ordinaire, apprécie la familiarité de son valet Dufay. Ceci démontre clairement que Louis sait apprécier les gens à leur juste valeur et qu'il ne tient nullement compte du rang social des personnes. Bien au contraire, il reproche à son valet un certain complexe de supériorité, car Dufay voit le mariage de Louis comme une mésalliance. À ce sujet, Louis dira : « les domestiques de la noblesse étaient parfois plus hautains que leurs maîtres »<sup>289</sup>.

Louis découvre et apprécie un nouveau mets dans ces contrées lointaines d'Amérique, la pomme de terre<sup>290</sup>. Ce n'est qu'en 1786 qu'Antoine Parmentier<sup>291</sup> réussit à obtenir le soutien de Louis XVI pour inciter la population à manger ce tubercule, et il faudra attendre le XIX<sup>e</sup> siècle pour voir la pomme de terre connaître une véritable expansion.

Les dames, en cette fin de XVIII<sup>e</sup> siècle, en raison de leur condition de femme, n'ont quasiment aucun crédit devant les tribunaux américains. Leur témoignage est sujet à caution et elles n'ont pratiquement aucune chance d'y trouver justice. C'est ce que nous découvrons lorsque Louis propose à Sarah de mener son cousin devant les tribunaux. Louis propose cette solution à Sarah car elle lui explique que son cousin veut l'obliger à l'épouser. En effet, le cousin Bowie lui promet ainsi d'éponger les dettes de son frère décédé.

Suite à cette solution juridique de Louis, Sarah donne son avis, qui semble bien pessimiste : « Qui vous dit qu'une femme seule s'attirera la clémence des juges ? »<sup>292</sup>. Plus tard, quand Sarah découvre la preuve que son frère a réglé sa dette, elle se retrouve au tribunal et nous découvrons la sentence totalement absurde du juge<sup>293</sup>. Certes, face aux preuves, le juge admet que Francis a bel et bien remboursé sa dette avant son décès. Cependant, afin que Sarah

<sup>289</sup>Éléonore Fernaye, *Audacieuse Sarah*, op. cit., p. 191.

<sup>290</sup>*Ibid*, p. 66.

<sup>291</sup>Pharmacien, agronome et nutritionniste français (1737-1813).

<sup>292</sup>Éléonore Fernaye, *Audacieuse Sarah*, op. cit., p.83.

<sup>293</sup>*Ibid*, p. 153.

ne demeure pas une femme seule à la tête d'une plantation, il l'oblige à prendre époux dans les plus brefs délais.

Bien que l'auteure Éléonore Fernaye accorde une certaine importance à l'authenticité et au réalisme du récit, elle nous présente une décision de juge totalement extravagante qui semble invraisemblable. Bien que le lecteur comprenne que le juge a certainement été soudoyé par le cousin Bowie pour prononcer ce verdict, il n'en demeure pas moins que l'exigence du mariage est aberrante et insensée même pour l'époque. Le lecteur comprend cependant sa nécessité dans la logique de la trame narrative. En effet, c'est ce bouleversement qui fait évoluer la relation entre les deux protagonistes et qui conduit à leur mariage.

Le lecteur pénètre dans une Amérique très procédurière, et ce, déjà à cette période. Alors que Sarah détient toutes les preuves que son frère s'est bel et bien acquitté de ses dettes avant son décès, elle entame quand même une procédure judiciaire, sans même prendre la peine de montrer les documents à son cousin Bowie afin de régler leur différent à l'amiable. Elle souhaite que légalement son cousin n'ait plus rien à lui réclamer. Alors qu'à la même époque, en France ou en Angleterre, la parole d'honneur aurait suffi. En Amérique seul un juge peut valider ou invalider des preuves en rendant son verdict.

C'est malheureusement à cette occasion que Sarah recevra du juge l'obligation de trouver un époux. Le narrateur anonyme omniscient nous explique : « Tous ces hommes qui l'entouraient, sous couvert d'agir dans son intérêt, se mettaient en travers de son chemin. Pourquoi ne comprenaient-ils pas que gérer son domaine était sa raison de vivre »<sup>294</sup>. Sarah étant libre et indépendante, le juge et son cousin cherchent à la soumettre en la contraignant au mariage. De son côté, Louis, très respectueux des lois et des directives, l'enjoint également à respecter la demande du juge.

Le lecteur contemporain doit réviser ses certitudes ou ses opinions sur nombre de sujets dont la perception s'est considérablement modifiée depuis trois siècles. Le roman sentimental aux frontières du genre érotique doit sinon décrire du moins évoquer l'amour physique. Éléonore Fernaye décrit la vision chrétienne de l'époque au sujet d'un acte sexuel répandu, la masturbation.

Médecins et religieux de l'époque condamnent cet acte comme péché mais aussi

---

<sup>294</sup>Éléonore Fernaye, *Audacieuse Sarah*, op. cit., p. 157.

## ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE

comme nocif pour la santé. Les médecins la considèrent comme une pratique dangereuse, menant à la déchéance mentale et spirituelle, voire à la mort<sup>295</sup>. Jean-Jacques Rousseau a lui-même condamné cet acte<sup>296</sup>. La romance historique par tous ses aspects est un voyage dans le temps et suppose une comparaison constante de la variation des mœurs selon l'époque.

Naturellement, ces interdits pèsent davantage encore sur les femmes. Quand Sarah et Louis flirtent pour la première fois, celle-ci comprend qu'il a eu du plaisir, mais elle en ignore le processus. Dans le roman, la femme méconnaît le fonctionnement du plaisir et de la jouissance, tant masculine que féminine. C'est seulement la veille de son mariage, que la femme sera renseignée sur l'acte sexuel en lui-même dans sa forme la plus mécanique.

Le roman établit un compromis entre la réalité de l'époque et celle qu'il représente. Les interdits religieux sont indiscutables et ils se maintiennent pour certaines pratiques ; néanmoins, on peut douter que l'ignorance, en particulier féminine, à ce sujet, soit aussi excessive que le roman le décrit.

On le sait, le XVIII<sup>e</sup> siècle voit apparaître les premières applications de la science moderne. Ce siècle rejette la superstition, les systèmes préconçus, la métaphysique, pour se consacrer aux applications scientifiques susceptibles d'améliorer la condition humaine : vaccination, chirurgie, moteur à vapeur, etc.

Les années 1780 marquent le début de la conquête du ciel, c'est ce dont témoigne cette saga historique. Lors d'une sortie à Paris, Sarah et Louis assistent à l'envol d'un aérostat inventé par les frères Joseph et Étienne de Montgolfier<sup>297</sup>. C'est d'ailleurs à l'époque où se déroule le récit, en 1783, que la famille de Montgolfier est anoblie par le roi suite à cette singulière et révolutionnaire invention<sup>298</sup>. Les armureries de la famille de Montgolfier représentent d'ailleurs l'envol d'une montgolfière. En novembre 1783, un vol de montgolfière a lieu dans les jardins de la Muette à Passy<sup>299</sup>, qui est une commune de Paris. Encore une fois, l'auteure respecte scrupuleusement les faits historiques et les intègre habilement au récit.

Plus loin, le lecteur découvre Sarah, la protagoniste, se promenant dans le « nouveau

---

<sup>295</sup>Allgeier Albert Richard, Allgeier Elisabeth Rice, *Sexualité humaine*, De Boeck Université, 1992, p. 84.

<sup>296</sup>Philippe Lejeune, « Le « dangereux supplément » : lecture d'un aveu de Rousseau », in *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, 29, 4, 1009-1022.

<sup>297</sup>Éléonore Fernaye, *Audacieuse Sarah*, op. cit., p. 267.

<sup>298</sup>Raoul De Warren, *Grand Armorial de France*, tome V, 1948.

<sup>299</sup>*Dictionnaire des Inventions*, Berger Levrault Ed. 1982.

parc à l'anglaise de Trianon »<sup>300</sup>. Effectivement, le roi Louis XVI offre le Petit Trianon à la reine Marie-Antoinette. Cette dernière y fait aménager un jardin à l'anglaise. Il faut savoir que c'est d'ailleurs la construction de ce jardin, qui s'étale sur plusieurs années et absorbe un grand nombre de ressources financières, et ce uniquement pour le bien de la reine et l'organisation de fêtes dispendieuses, qui choque le peuple français.

La réalisation de ce jardin contribue à renforcer, dans la population, un mécontentement qui nourrira la conviction révolutionnaire<sup>301</sup>. Le peuple français est économiquement en difficulté, la guerre d'Amérique a appauvri le royaume de France et Marie-Antoinette poursuit son train de vie dispendieux et frivole au Trianon. Ce sont là les signes annonciateurs de la révolte du peuple français qui s'insurgera contre ses dirigeants.

### **III. ET IL Y A QUOI APRÈS LA RÉVOLUTION ?**

Dans la dernière partie de la saga *La Famille d'Arsac, Aventureuse Constance*, le lecteur découvre le Londres de 1791. Après la révolution de 1789, une grande partie des aristocrates trouve refuge dans les pays voisins et plus généralement dans les monarchies européennes. C'est donc en Angleterre que de nombreux nobles s'exilent et nous y retrouvons les personnages de cette saga après la déchéance de Louis XVI.

L'histoire d'*Aventureuse Constance* débute vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, au mois de septembre de l'année 1791, soit treize ans après les événements du premier tome, huit années après la fin du deuxième tome et deux ans après le début de la Révolution française.

Les cinq premiers chapitres ont pour cadre spatio-temporel Londres en 1791. S'ensuit une traversée en bateau en direction des États-Unis, et plus précisément de Boston. Le voyage dure un mois et s'étale sur sept chapitres, du cinquième au douzième. Les douze derniers chapitres se déroulent tous à Boston et les dernières pages du dernier chapitre se déroulent à Philadelphie, ville où résident déjà Élisabeth et Henry, les héros du premier tome de la saga.

Le lecteur apprend très vite que l'héroïne a un but, quitter Londres pour rejoindre le reste de sa famille aux États-Unis. En effet, nous savons déjà qu'Élisabeth et Henry y habitent et nous apprenons que Louis et Sarah, les héros du deuxième tome, s'y sont installés avant la Révolution. L'ensemble de la famille d'Arsac a donc quitté la France. Après le décès du comte durant la Révolution française, la comtesse Louise et sa fille Constance sont les

<sup>300</sup>Éléonore Fernaye, *Audacieuse Sarah*, op. cit., p. 269.

<sup>301</sup>Pierre De Nolhac, *Le Trianon de Marie-Antoinette*, Paris, Calmann-Lévy, 1924.

dernières représentantes de la famille d'Arsac encore présentes en Europe. En rejoignant le reste de sa famille en Amérique, Constance cherche aussi à protéger sa mère, très affaiblie par les événements.

Afin de rejoindre sa famille, Constance doit contacter le capitaine d'un navire nommé John Hadley. On lui apprend que le capitaine est installé dans une taverne. À cette époque, les tavernes des quais ont très mauvaise réputation, il n'est nullement admis que des dames y entrent au risque de ternir à jamais leur réputation. Les tavernes étaient le lieu de toutes les débauches pour les capitaines et leurs marins. C'est d'ailleurs ce que nous apprenons à la page onze du récit. Cependant, nous retrouvons ici un petit bémol historique, l'histoire se situe dans le Londres de 1791. Or, les quais de Londres ont commencé à être construits à partir de 1799, soit huit ans après le début du récit.

Le choix de Constance de s'adresser au capitaine Hadley n'est pas anodin. En effet, sa protectrice, la célèbre courtisane Lady Hamilton lui a assuré que ce dernier accepterait la présence de femmes sur son navire marchand alors que jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, femmes et marins ne font pas bon ménage, leur présence sur les navires est source de tensions et de frustrations. Des superstitions sont d'ailleurs liées à la présence des dames sur les bateaux :

Plusieurs hypothèses peuvent être avancées pour éclairer la croyance en une femme néfaste, tenue pour le « lest du diable » d'un vaisseau. Selon l'une, très concrète, la femme à bord, notamment d'un bateau de pirates, pouvait provoquer des batailles de jalousie, et compromettre le bon ordre parmi les membres de l'équipage, entraînant ainsi le navire vers sa perte. Selon une autre croyance, puissante celle-ci, à la source du merveilleux, les marins auraient encore l'esprit habité par les sirènes, auxquelles Ulysse eut beaucoup de peine à résister. Ces femmes, à la fois féeriques et maléfiques, charmaient les hommes pour les acheminer tout droit sur les récifs, déchaînant les tempêtes, les vents contraires, ou bien retenant la brise afin d'immobiliser indéfiniment les navires<sup>302</sup>.

Aussi, accuse-t-on la femme de porter malheur aux marins, afin de décourager leur présence<sup>303</sup>. Daligault explique que « Quoiqu'il en soit, la femme, même en temps que simple passagère, n'était pas la bienvenue à bord. Elle était jugée « porte poisse », éloigner les bonnes pêches et les vents favorables. Certains chefs pirates punissaient de morts ceux qui en

---

<sup>302</sup>Stéphanie Daligault, *Le roman d'aventures maritime en littérature de jeunesse... Quels héros, quels lecteurs ?*, Mémoire en Sciences de l'information et de la communication, dir. M. Christian Loock, Université de Lille III, 1996, p. 55.

<sup>303</sup>Chloe Torterat, « Femme à bord, une vieille superstition toujours actuelle ? », in *Bateaux.com*, [en ligne] publié le 10 janvier 2017, [consultée le 02 avril 2019] <https://www.bateaux.com/article/24858/femme-a-bord-une-vieille-superstition-toujours-actuelle>.

auraient introduit sur leur navire. »<sup>304</sup>

Intriguée que le capitaine accepte de les embarquer à bord de son navire, Constance ne manque pas de parler de ces superstitions. Le lecteur apprend alors que le refus d'embarquer les femmes est une superstition qui concerne généralement les navires militaires<sup>305</sup>. En effet, les navires commerçants ne peuvent pas toujours se permettre de telles croyances au risque de perdre des clients. Si l'on se réfère à l'Histoire, il est vrai que les navires militaires interdisaient l'accès aux femmes, cependant, il est à noter que, sur les navires marchands, la décision d'embarquer ou non des femmes revenait aux capitaines<sup>306</sup>.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, les traversées sont longues, les marins sont confinés à bord pendant des mois. Afin de leur éviter toute frustration, il a été préférable de faire de la femme un objet de malheur banni des navires, et ce pour le bien-être des marins, mais aussi pour éviter les viols<sup>307</sup>, ou tout autre incident fâcheux. Cette superstition a demeuré jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. Si une femme était présente sur un navire, tout coup du sort durant la traversée lui était attribué.

Conséquence de la Révolution, Constance tient à rejoindre les États-Unis le plus tôt possible. Elle sait que la France est perdue pour elle, elle sait qu'elle ne reverra plus Paris, elle pense avec tristesse aux jardins de Versailles et se remémore les bons souvenirs de la Cour. La mère de Constance, la comtesse d'Arsac, est très affectée par le temps, et semble atteinte de démence sénile. La comtesse a des moments d'absence suivis de courtes périodes de lucidité. La perte de son mari, le comte d'Arsac, et les événements de la Révolution paraissent l'avoir énormément marquée.

Le capitaine Hadley sachant Constance envoyée par Lady Hamilton, comprend immédiatement sa situation de noble française en fuite. En effet, après la tentative d'évasion de Louis XVI, la noblesse française cherche refuge ailleurs et le capitaine est au fait de ces informations. De son côté, Constance ne tarde pas à découvrir la situation du capitaine Hadley. Si celui-ci connaît si bien Lady Hamilton c'est parce qu'il est le fils illégitime d'un Lord Anglais.

---

<sup>304</sup>Stéphanie Daligault, *op. cit.*, p. 55.

<sup>305</sup>Éléonore Fernaye, *Aventureuse Constance*, Milady, 2015, p. 108.

<sup>306</sup>Alain Clouet, *Les femmes et la Mer au temps de la voile*, in *Chronique d'Histoire maritime*, [en ligne] publié en juin 2012, [consultée le 02 avril 2019] <http://dossiersmarine4.org/gm-fem.htm>.

<sup>307</sup>Cholé Torterat, *op. cit.*, <https://www.bateaux.com/article/24858/femme-a-bord-une-vieille-superstition-toujours-actuelle>

En France, comme partout ailleurs, il n'était pas rare que l'aristocratie ait des enfants illégitimes. Ces enfants étaient désignés du nom de bâtards, bien que tout le monde connaisse leurs origines nobles et leurs parents. Le but était clairement de rabaisser et de dénigrer ces enfants, qui étaient simplement méprisés bien qu'ils n'aient aucun tort à se reprocher. Leur naissance, à elle seule, leur portait préjudice. De nos jours, la situation a changé dans de nombreux pays, du fait notamment du changement des lois. Mais en tant que lecteur algérien, il nous est parfaitement possible de comprendre cette mise à l'écart des enfants dits illégitimes. En effet, en Algérie, comme dans de nombreux pays arabes, les enfants illégitimes sont encore, de nos jours, montrés du doigt et mis au banc de la société.

Un échange, entre l'anglaise Lady Hamilton et la française Constance, laisse entendre que les enfants illégitimes sont mieux acceptés en France qu'en Angleterre. Les anglais voient les français comme des libertins aux mœurs scandaleuses. D'ailleurs, il était de notoriété publique, que les rois avaient des maîtresses, mais celles-ci appartenaient à la noblesse. Lady Hamilton fait indirectement référence à la relation entre le roi Louis XV et la roturière Madame de Pompadour. Contrairement à d'autres souverains avant lui, sa maîtresse n'appartenait pas à la noblesse, ce qui rendait la relation moins tolérée et acceptée par l'entourage. Cette relation rappelle sans nul doute la relation entre le père de John, Lord Drake, duc de Compton, qui appartient à la noblesse anglaise, et sa mère qui est une actrice américaine.

Au fil de la narration, nous découvrons que, bien que Constance soit issue de la noblesse française, et que son père ait combattu aux côtés du roi Louis XVI, Elle approuve la Révolution française. Pour elle, seule cette Révolution pourra permettre une évolution des mœurs et une acceptation des différences : « elle espérait de toute son âme que ces pratiques scandaleuses seraient balayées par la Révolution »<sup>308</sup>. C'est tout du moins ce que l'on découvre lorsque Constance discute avec Lady Hamilton de la situation, d'enfant illégitime, du capitaine Hadley. Alors que Lady Hamilton soutient que Lord Drake a reconnu son fils pour humilier la duchesse, qui n'arrivait pas à lui donner de fils, Constance préfère penser que c'est par amour pour son fils qu'il l'a fait.

Bien que Constance approuve la révolte du peuple français, la famille d'Arsac, tout

---

<sup>308</sup>Éléonore Fernaye, *Aventureuse Constance*, *op. cit.*, p.43.

comme de nombreuses familles aristocrates françaises, tient à conserver ses biens. Ainsi, avec l'aide de l'intendant en France et de lady Hamilton en Angleterre, une partie de leurs biens est rapatriée en toute discrétion à Londres. Durant la période comprise entre 1789 et 1815, environ cent quarante-mille français ont émigré pour échapper aux désagréments de la révolution.

Il faut savoir qu'un décret avait été établi en 1791, celui-ci ordonnait aux royalistes réfugiés à l'étranger de rentrer chez eux. Le non respect de ce décret entraînait une condamnation à mort et une confiscation des biens. Il faut attendre avril 1802 pour qu'une amnistie soit accordée aux émigrés français<sup>309</sup>.

À la vue des nombreuses et interminables malles de la famille d'Arsac, le capitaine Jhon déduit, que les femmes ont réussi à sauver de nombreuses possessions, il pense même apercevoir un clavecin. Ceci prouve clairement, que la famille d'Arsac se prépare pour un aller sans retour vers les États-Unis et qu'elle a tiré un trait définitif sur la France. Les femmes de la famille décident maintenant, de rejoindre la seule famille qui leur reste, et qui se trouve de l'autre côté de l'Atlantique.

Bien qu'étant issue d'une famille royaliste et étant elle même proche de la Cour, Constance et sa famille soutiennent la Révolution. Elle argumentera en sa faveur en proclamant : « nombreux étaient les nobles favorables à ces changements radicaux [...] imaginez que certains seigneurs persistaient à réclamer le meilleur meuble d'un défunt sur leurs terres sous prétexte qu'ils en avaient le droit ! »<sup>310</sup>. Constance est réaliste et progressiste, elle est pour les droits de l'homme et pour la suppression du droit d'aînesse. Le mariage de son frère et de sa sœur avec des Américains ont ouverts les yeux à sa famille sur de nombreux méfaits. Elle croit au changement et désire sa réalisation. Néanmoins, elle pensait le changement possible en gardant le roi, elle rêvait d'une révolution qui garderait un système royaliste.

Constance raconte la tentative de fuite manquée du roi. En effet, le père de Constance, le comte d'Arsac, participe à la fuite du roi Louis XVI en juin 1791. Ce fait historique est

---

<sup>309</sup>Bonaparte, Premier consul, *SÉNATUSCONSULTE relatif aux émigrés*, 6 floral an X, in *Histoire-Empire.org*, [en ligne], [consultée le 04 juillet 2019], [http://archive.wikiwix.com/cache/?url=http%3A%2F%2Fwww.histoire-empire.org%2Fdocs%2Fbulletin\\_des\\_lois%2Fsenatus\\_emigres\\_1802.htm](http://archive.wikiwix.com/cache/?url=http%3A%2F%2Fwww.histoire-empire.org%2Fdocs%2Fbulletin_des_lois%2Fsenatus_emigres_1802.htm).

<sup>310</sup>Éléonore Fernaye, *Aventureuse Constance*, *op. cit.*, p. 105.

véridique, le roi recevra effectivement une tentative d'aide de son frère, le comte d'Artois<sup>311</sup>, futur roi Charles X entre 1824 et 1830. Le nom d'Artois fait vraisemblablement penser au patronyme d'Arsac, le père de Constance. Le roi Louis XVI tentera de fuir le 20 juin 1791 en se faisant passer pour un valet de chambre. Cependant, il sera arrêté le jour même. Il sera reconnu par des citoyens car son profil était sur les pièces de monnaie, mais aussi parce qu'il n'était pas discret. Il sera ensuite guillotiné deux ans plus tard, le 21 janvier 1793. Le comte d'Arsac quant à lui, contrairement au comte d'Artois et pour des raisons de narration, finit, non par devenir futur roi de France, mais par mourir au cachot trois semaines après son arrestation pour avoir tenté d'aider le roi Louis XVI à fuir.

Il est à noter que, bien que le nom d'Artois et d'Arsac semblent assez similaires, un comte dénommé Louis d'Arsac a réellement vécu sous le règne de Louis XVI. Tout comme le personnage de Louis, dans le tome deux de la saga *Audacieuse Sarah*, ce comte était un militaire et a participé à la guerre d'indépendance américaine. Néanmoins, le personnage historique Louis d'Arsac, contrairement au personnage de fiction Louis d'Arsac, est décédé en 1780<sup>312</sup>, soit un an après le début des événements du premier tome *Scandaleuse Élisabeth*.

Plus tard, lors de la traversée en bateau, lorsque John propose un pacte de paix à Constance afin de faire bonne figure devant l'équipage, il lui tend la main afin de sceller le pacte. Cette pratique anglaise était méconnue des Français et paraissait à Constance comme une manière exotique de valider un engagement. Fait scandaleux pour l'époque, Constance n'est pas gantée quand Jhon lui tend la main, mais, elle accepte quand même son geste. Cela démontre clairement qu'il la considère comme son égale, bien qu'elle soit une dame embarquée sur son navire où il est seul maître à bord.

Le douzième chapitre est consacré au contrôle douanier, alors que le navire se rapproche des côtes de Boston en Amérique. C'est le capitaine de douane Forest Williams qui se charge d'effectuer l'inspection avec ses hommes. À l'issue de la vérification, les hommes de Forest découvrent des dizaines de bouteilles d'alcool cachées sous les bagages des passagères du navire. Il s'agit d'un point de détail au regard de la composition générale de la saga,

---

<sup>311</sup>Bernard Vincent, *Louis XVI*, Paris, Gallimard, « Folio biographies / 12 », 2006, p. 352.

<sup>312</sup>Hubert De Fontaine de Resbecq, « Notice sur le chevalier D'ARSAC DE TERNAY (1723-1780) », in *Revue maritime et coloniale*, 1882, tome 73, pp. 182-198, [en ligne], [consultée le 10 février 2019], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k345614/f184.image.r=>

néanmoins il est révélateur des procédés d'écriture d'Éléonore Fernaye qui use aussi bien de ses sources documentaires pour générer un univers fictif vraisemblable, crédible, mais aussi parfois pour des besoins purement narratifs. Ici la documentation historique est utilisée de façon anachronique (plus d'un siècle avant la Prohibition) comme cheville permettant la poursuite du récit.

Il faut savoir, qu'historiquement, l'alcool était prohibé aux États-Unis entre 1920 et 1933, soit un siècle après le début de notre histoire qui se déroule en 1791. Même le Maine qui fut le premier État à limiter la vente de boissons ne l'a fait qu'à partir de 1851<sup>313</sup>, soit cinquante-neuf ans après le début de ce récit. Il n'y a donc pas de concordance historique concernant ce fait, nous remarquons que l'auteur Éléonore Fernaye, s'est permis une large transgression des faits historiques.

On notera qu'encore de nos jours, quelques États américains pratiquent la Prohibition. Ces États sont nommés les *Dry States* ou les *Dry County*, en français les États secs ou les comtés secs. On dénomme ainsi ces États par opposition aux *Wet Counties*, en français les comtés humides, où l'alcool est disponible en vente libre.

À l'origine, les pasteurs américains promeuvent et soutiennent la prohibition dans un but religieux, humanitaire et sociale. En effet leur objectif est d'élever la moralité et le niveau de vie des citoyens. Après analyse des dates, il est clair, que notre auteure n'a pas respecté le contexte historique de l'époque afin de servir la narration.

Bien qu'il y eu plusieurs lois concernant la prohibition aux États-Unis, rares furent les cas d'arrestation et de condamnation, car généralement les juges se faisaient soudoyés. Or, l'auteure Éléonore Fernaye, décide quand même de faire emprisonner notre héros John pour cette raison, ce qui ne nous semble pas très rationnel et judicieux comme décision, compte-tenu de la réalité historique. En effet, bien que le transport d'alcool semblant être une accusation grave portée contre le capitaine John, il paraît ne pas risquer grand-chose.

Cependant un autre élément s'ajoute à la narration, le capitaine de douane Foster William semble connaître John. Il sait notamment qu'il est le fils d'un noble anglais. Ceci laisse à penser que l'accusation ressemble fortement à un coup monté. Telle est d'ailleurs la supposition de Spicks, le second du capitaine John. Quand notre héros est arrêté et embarqué

---

<sup>313</sup>Yves Bourdon et Jean Lamarre, *Histoire des États-Unis : mythes ou réalités*, Montréal: Beauchemin, 2006, p. 174.

par la douane, le second Spicks, est persuadé de l'innocence de son capitaine.

À la fin de ce douzième chapitre, Constance est prête à tout pour aider John. Elle désire rester à Boston pour lui porter secours et mener l'enquête concernant son arrestation. Monsieur Spicks joue un rôle d'adjuvant en quémandant l'aide de Constance, mais aussi en l'éclairant sur les raisons qui poussent John à refuser de se rendre dans la ville de Philadelphie. En effet, à son départ de Londres, Constance désirait s'y rendre, mais John a catégoriquement refusé cette destination.

Le lecteur apprend en même temps que Constance, que John a déjà subi une précédente injustice. Alors qu'il se trouvait à Philadelphie, il tenta de sauver l'honneur de sa mère, insultée par un homme qui travaillait pour la capitainerie<sup>314</sup>. Subissant l'injustice et le mépris à cause de son statut d'enfant illégitime, John se voit alors dans l'interdiction d'accoster au port de Philadelphie. Suite à l'arrestation de John une disjonction semble se profilait. Toutefois, étant donné que Constance le croit innocent et qu'elle est prête à tout pour le prouver, la disjonction se transforme en jonction, en effet la séparation n'est que physique.

À travers cette analyse qui portait sur la crédibilité historique de la saga *La Famille d'Arsac*, nous avons clairement pu établir qu'Éléonore Fernaye a scrupuleusement respectée les références à l'Histoire. Ceci démontre un travail de recherche effectué par l'auteur afin d'offrir plus de réalisme au récit, grâce à un meilleur ancrage historique. Excepté quelques largesses accordées par l'auteure vis-à-vis de quelques dates, quelques lois, ou le poste de certaines personnalités, les faits dans leur ensemble sont en concordance avec la réalité historique.

---

<sup>314</sup>Éléonore Fernaye, *Aventureuse Constance*, *op. cit.*, p. 190.

## CHAPITRE II

### ESTHÉTIQUE DE LA ROMANCE

Dans le deuxième chapitre, nous allons étudier les trois invariants de la romance et leur représentation dans la romance historique *La Famille d'Arsac*. Premièrement, nous allons étudier la rencontre du couple dans les trois tomes de la saga. Ensuite, nous étudierons les conjonctions et les disjonctions qui cheminent tout au long des trois récits. Et pour finir, nous analyserons les différents cas de figure de dénouement heureux qui se retrouvent dans la saga *La Famille d'Arsac*. Mais avant cela, nous tenons à présenter un bref aperçu des différents tomes qui composent la saga.

Les deux cent quatre-vingt-onze pages, du premier tome, *Scandaleuse Élisabeth*, forment vingt chapitres assez courts. Ce premier roman, publié en 2013, se lit en un jour ou deux, en raison du style fluide et simple de l'auteure. La précision et la justesse de la description somme toute très convaincante permet aux lecteurs de s'imprégner de l'histoire en imaginant les décors, les personnages, les scènes, les mœurs, les costumes, les dialogues et les conventions sociales de cette fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

La couverture du tome premier représente le corps et le bas du visage d'une magnifique femme, habillée d'une somptueuse robe d'époque bleue agrémentée d'un collier de perles blanches, sur fond d'une tapisserie bleue. Cette couverture sobre, qui met en scène une femme d'époque, donne le La à cette romance historique. Ceci est également un rappel, semble-t-il, à l'intérêt que porte notre protagoniste, Élisabeth, à la mode parisienne.

Plus long que le premier tome, le second, *Audacieuse Sarah*, est composé de deux chapitres de plus que *Scandaleuse Élisabeth* et paraît en 2014. En plus de l'épilogue que l'on retrouve à la fin de chaque tome de la saga, nous comptons, dans ce deuxième tome, vingt-deux chapitres, toujours assez courts et répartis sur trois-cent-six pages. La couverture du deuxième tome de la saga *La Famille d'Arsac*, n'est pas aussi impressionnante que la couverture du tome premier. Y est représentée une femme rousse, sur un fond vert, parée d'une robe à fleurs vertes. Tout comme pour la représentation d'Élisabeth, seul le bas de son visage est visible. À notre avis, le manque d'effort, quant à l'esthétique de la couverture du deuxième tome, est dommageable, car dans le système des représentations collectives issues des folklores, des religions, de la littérature et du cinéma, le mythe riche et ambigu de la

rousseur réclamait et méritait un traitement moins stéréotypé.

*Audacieuse Sarah*, le deuxième tome de la saga *La Famille d'Arsac*, a pour trame narrative l'histoire de Louis, le frère d'Élisabeth. Il est l'aîné de la fratrie et Constance est encore trop jeune pour faire l'objet d'un traitement narratif intéressant au regard des normes génériques de la romance. L'enfance reste plutôt le thème privilégié d'autres formes romanesques : roman de formation, roman d'inspiration autobiographique, roman pathétique de l'enfance malheureuse...

En effet, Constance, la troisième et dernière de la fratrie d'Arsac, n'a d'ailleurs que douze ans lors des événements narrés dans le tome premier, alors que Louis en avait déjà vingt-cinq. Cependant, Éléonore Fernaye arrive tout de même à tromper l'attente du lecteur. En effet, au terme du premier tome *Scandaleuse Élisabeth*, le lecteur anticipe dans le deuxième tome, une intrigue entre Louis et Félicité, la meilleure amie d'Élisabeth. Au final, dans *Audacieuse Sarah*, l'auteure intègre un nouveau protagoniste dans la saga, l'américaine Sarah Hart.

Le troisième et dernier tome de la saga *La Famille d'Arsac*, *Aventureuse Constance*, surpasse en volume chacun des deux premiers tomes. Publié en 2015, soit deux ans après le premier, ce troisième roman est composé de vingt-quatre chapitres en plus de l'épilogue, répartis sur trois-cent-soixante-dix-sept pages. Il comporte soixante et onze pages de plus que le précédent volume. La couverture du troisième et dernier tome de la saga *La Famille d'Arsac*, représente une femme aux cheveux châtain, sur fond violet, habillée d'une robe mauve. La facture sophistiquée de la couverture renoue avec l'esthétique recherchée du premier tome. C'est pourquoi cette page de couverture néglige la conformité réaliste au texte au profit de la puissance de l'image ; par exemple, la différence de teinte de la chevelure dans le texte et dans l'image est un détail qui s'estompe au profit d'une vision rêvée et romantique des personnages.

Il convient de se souvenir que les couvertures de romances sont souvent en inadéquation avec le contenu du récit ; c'est d'ailleurs là, l'un des griefs communément adressés aux maisons d'édition. Cette discordance résulte de la logique de profit ; en effet, afin de minimiser le coût de revient, les graphistes sont contraints d'emprunter leur sujet à des

banques de données gratuites. Le choix d'images dans des stocks disponibles au lieu de créations originales alourdit la codification du graphisme déjà stéréotypé de la conception des premières de couverture. Il est également rare que les auteurs aient un droit de regard dans la mesure où les graphistes obéissent aux directives des maisons d'édition.

Dans ce troisième et dernier tome de la saga *La Famille d'Arsac, Aventureuse Constance*, le titre annonce les aventures de Constance, la dernière de la fratrie d'Arsac, âgée de douze ans lors des événements du premier tome. Le lecteur découvre une Constance qui a maintenant vingt-cinq ans, car ce tome se déroule en 1791, deux ans après la révolution française de 1789, et huit ans après les événements du deuxième tome de la saga. Constance est maintenant veuve, elle vit temporairement à Londres et désire rejoindre les États-Unis en compagnie de sa mère afin d'y retrouver son frère et sa sœur.

### **I. L'INSTANT T DE LA PREMIÈRE RENCONTRE**

Le premier invariant d'une romance est, nous l'avons vu dans la première partie de notre travail, la rencontre. Celle-ci, concerne le couple héros du récit. Plusieurs cas de figure s'offrent aux lecteurs de romances afin de sacraliser cette première rencontre. Dans sa saga, Éléonore Fernaye met en avant trois procédés pour mettre en scène la première rencontre du couple.

Ainsi, dans le premier tome *Scandaleuse Élisabeth*, nous avons droit à un coup de foudre entre Élisabeth d'Arsac et Henry Wolton. Dès leur première rencontre au bal de l'Opéra, ils se savent follement épris l'un de l'autre et luttent pour ne pas se laisser tenter par le plaisir qui ne cesse de les attirer tout au long du récit. Cette histoire d'amour entre une noble et un roturier, brise les codes sociaux de l'époque ; cependant, comme il s'agit d'une saga historique écrite quelques siècles après la fiction narrée il ne s'agit pas véritablement d'un tabou puisque les mariages entre l'aristocratie et la roture vont se multiplier au point de devenir un lieu commun dans le roman français du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est cette situation qu'illustre l'expression « redorer son blason » qui s'applique à des aristocrates ruinés désireux d'améliorer leur état par un mariage dans la bourgeoisie prospère. Chaque classe apporte ainsi dans la corbeille de l'hymen ce qui fait défaut à l'autre : fortune, capital, biens matériels pour une aristocratie désargentée et honneur pour une bourgeoisie en quête de reconnaissance.

Le deuxième tome *Audacieuse Sarah*, met en scène des héros plus pragmatiques et met

en scène un mariage de convenance, arrangé non par des intermédiaires, mais par les deux protagonistes eux-mêmes. En effet, Louis d'Arsac joue au chevalier servant, dont le seul but est de protéger Sarah Hart en l'épousant. Il n'y a aucun coup de foudre entre les deux protagonistes, bien au contraire. Au premier regard, le noble Louis juge même la roturière Sarah repoussante, car affublée de tâches de rousseur et habillée telle une domestique. Il ira même jusqu'à la détester avant de la rencontrer, car son responsable l'oblige à changer ses plans en faisant un détour pour se rendre chez Sarah, afin de lui remettre un objet légué par son frère, décédé sur le champ de bataille. Le mariage arrangé par ces deux protagonistes les aidera, bon gré mal gré, à se rapprocher afin de voir la naissance d'un amour certain.

Dans son troisième et dernier tome *Aventureuse Constance*, Éléonore Fernaye mise encore plus sur les différences de classes sociales. En effet, l'auteure choisit comme chevalier servant à la comtesse Constance, Jhon Hadley, non seulement un roturier, mais un enfant adultérin, unique fils illégitime d'un lord anglais et d'une actrice américaine. Quand John découvre le statut de Constance, il n'a que mépris et ressenti pour cette comtesse comme il en a pour la noblesse et pour son lord de père qui, bien qu'il l'ait reconnu, n'a jamais daigné lui donner de l'importance. Dans ce tome, aucun coup de foudre, seul le plaisir sexuel et charnel contribue au rapprochement émotionnel du couple.

### **I. 1. Pile et face : le coup de foudre**

Dans le premier tome de *La Famille d'Arsac, Scandaleuse Élisabeth*, le couple est formé d'Élisabeth d'Arsac, parisienne de vingt-deux ans issue de la noblesse française et du franc-maçon Henry Wolton, armateur et roturier américain de vingt-neuf ans.

Le premier chapitre du tome un, est consacré à la présentation de l'héroïne Élisabeth dans un contexte familial, puis amical. D'entrée de jeu, notre scandaleuse héroïne s'apprête à commettre un premier acte de rébellion, en se rendant en cachette de ses parents au Bal de l'Opéra.

Dès le deuxième chapitre du premier tome, qui commence à la page dix-sept, le narrateur nous fait découvrir un nouveau personnage masculin Henry Wolton. Tout lecteur aguerri de romances, comprend automatiquement qu'il s'agit là de notre deuxième protagoniste.

Henry se montre direct et intrusif lorsqu'il croise pour la première fois le regard

d'Élisabeth, qui agit de même avec lui. Leur attirance est visible, non dissimulée, il l'a suit du regard et elle le sent. Nous assistons à ce qui est généralement qualifié et dépeint en psychologie ou en littérature, de coup de foudre. Cet amour au premier regard arrive rapidement dans la narration, dès la page vingt et un du premier tome *Scandaleuse Élisabeth*.

Alors qu'Élisabeth danse avec le supposé comte d'Artois, futur roi Charles X, et qu'Henry suit le regard des convives pour observer ce membre de la famille royale, ses yeux se focalisent sur Élisabeth. Celle-ci fait de même lorsqu'elle croise le regard d'Henry. Voici comment le narrateur nous décrit l'état d'Henry :

Son cœur cessa de battre... avant de repartir à un rythme effréné. La salle et la foule qui y était massée parurent se fondre en une brune indistincte. Le temps semblait suspendu. Il ne voyait qu'elle. [...] Une chaleur étrange s'insinua en lui et réveilla brièvement quelque chose... une émotion, peut-être. Une sensation. Et soudain, il [Henry Wolton] eut la certitude que cette inconnue éprouvait la même chose à son égard. Qu'il était aussi unique à ses yeux qu'elle l'était aux siens.<sup>315</sup>

D'un seul et unique coup d'œil, Henry Wolton et Élisabeth d'Arsac tombent amoureux et ce avant même d'avoir échangé la moindre parole. Cependant, Henry lutte et refuse de se laisser distraire. Une douleur provenant d'une blessure à la main le rappelle à l'ordre afin qu'il n'oublie pas ses objectifs en France, nouer des alliances politiques pour aider la cause américaine. Mais coup de foudre oblige, Henry se retrouve bien malgré lui à contempler encore une fois sa belle.

Élisabeth est choquée de voir la familiarité avec laquelle Henry la regarde, mais elle fait de même et le dévisage. Élisabeth soutient son regard, bien qu'une dame de son rang ne doivent jamais avoir ce genre de comportement : « Pourtant, alors qu'elle aurait dû chastement détourner les yeux, Élisabeth soutint son regard »<sup>316</sup>. On la sait attirée par Henry, car elle dit n'avoir jamais vu cet homme auquel cas, elle ne l'aurait jamais oublié<sup>317</sup>. Elle est extrêmement troublée par les regards échangés, elle rougit, preuve de sa timidité et de son trouble.

Prenant son courage à deux mains, Élisabeth agit scandaleusement, se dirige vers Henry et l'invite à danser. Cet acte peut sembler anodin pour un lecteur du XXI<sup>e</sup> siècle, mais ceci ne l'est certainement pas compte-tenu du contexte historique. Cet acte jugé scandaleux,

<sup>315</sup>Éléonore Fernaye, *Scandaleuse Élisabeth*, op. cit., p. 21.

<sup>316</sup>*Ibid*, p. 24.

<sup>317</sup>*Ibid*, p. 23.

peut être simplement qualifié de féministe. De plus, le bal étant masqué et l'alcool coulant à flot, cela encourage certainement notre protagoniste à avoir cette attitude. À ce moment, nous assistons au premier échange entre nos deux héros. Ce rapprochement à lieu sous la forme d'une audacieuse danse allemande, qui permet aux deux protagonistes de s'enlacer.

Élisabeth et Henry se retrouvent ensuite dans une loge obscure. Cette scène, extrêmement chargée en vibration sexuelle, crée une tension entre eux. L'acceptation d'Élisabeth de suivre Henry dans cette loge peut s'expliquer par sa consommation d'alcool, sans oublier le port du masque durant le bal. La combinaison, de l'alcool et du masque, désinhibent les personnes et les rendent plus intrépides. De plus, éprise de liberté, Élisabeth savait qu'elle n'aurait pas d'autres occasions de participer à un tel événement et de flirter éhontément avec ce séduisant jeune homme. Elle se devait donc d'agir, avant de réfléchir.

## **I. 2. Aversion et répulsion**

Comme il se doit dans une romance, c'est au premier chapitre que le lecteur découvre l'un des deux principaux protagonistes. Le précédent tome présentait l'histoire d'Élisabeth d'Arsac, et comme le laissait présager la fin de celui-ci, c'est tout naturellement que le lecteur découvre un début de deuxième tome qui présente le personnage de Louis d'Arsac, frère d'Élisabeth.

Dès le premier chapitre d'*Audacieuse Sarah*, Louis peine à retrouver la ferme où habite Sarah et développe de la rancœur à son encontre avant même de la rencontrer : « La pauvre dame se fiche de notre visite comme d'une guigne, songea Louis avec amertume »<sup>318</sup>. Le lecteur sent la disjonction arriver, et ce même avant la rencontre des deux héros. Dans un premier temps, à cause de Sarah, Louis se voit forcer de faire un détour et de différer son voyage chez sa sœur Élisabeth, qui vit maintenant à Philadelphie. Alors qu'il n'a qu'une courte permission de six semaines avant son retour pour la France, en compagnie de son régiment, il ne supporte pas ce changement de plan. De plus, la demeure de Sarah se situe beaucoup plus loin que ce qu'il ne pensait, il perd déjà près de deux jours en route pour rejoindre la ferme.

Contrairement au schéma classique que nous retrouvons dans les romances, c'est dans le premier chapitre qu'Éléonore Fernaye met en scène la rencontre entre nos deux

---

<sup>318</sup>Éléonore Fernaye, *Audacieuse Sarah*, *op. cit.*, p. 13.

protagonistes Louis et Sarah. En effet, la rencontre est la première constance qui systématise la structure narrative de la romance. Cet invariant de la rencontre est généralement disposé dans le deuxième chapitre, car le premier chapitre, est justement consacré à la présentation et à la mise en situation du héros ou de l'héroïne. Le chapitre qui le suit sert généralement à présenter le second protagoniste et met en scène la rencontre. Mais comme l'auteure Éléonore Fernaye a déjà présenté, bien que brièvement, Louis d'Arsac dans le précédent tome de la saga *La Famille d'Arsac*, il est donc tout naturel d'introduire Sarah Hart et d'effectuer une rencontre entre les deux protagonistes, à la fin du chapitre premier de ce deuxième tome de la saga.

Le narrateur anonyme focalisé sur Louis nous décrit la rencontre à la fin du premier chapitre. Contrairement au premier tome, dans lequel l'auteure joue sur le coup de foudre au premier regard lors d'un bal masqué, ici nous avons droit à une aversion de Louis pour Sarah. Lors de la première rencontre, Louis juge Sarah sale et négligée, sans charme particulier, un visage maculé de taches de rousseurs qui ressemble à une servante et non à une maîtresse : « Assez quelconque, vêtue d'une robe de laine brune et d'un tablier maculé de farine »<sup>319</sup>. Il est à noter qu'à cette époque les tâches de rousseurs ne sont aucunement charmantes, on les assimile à des disgrâces de la nature . On associe bien facilement la rousseur à la sorcellerie et au diable. Les tâches de rousseur sont en contradiction avec tout signe de noblesse, car une femme du monde ne s'expose pas au soleil, ce qui lui évite l'apparition de tant de tâches, dues à une longue exposition au soleil. Le seul charme que trouve Louis chez Sarah, se résume à de grands yeux verts<sup>320</sup>. En mettant en scène une telle héroïne, l'auteure casse le code de la femme sublime, de la beauté fatale et féminine à l'excès tant de fois usité dans les romances anglo-saxonnes.

Le chapitre deux de ce deuxième tome, focalise la narration sur Sarah. Le lecteur découvre ainsi Mademoiselle Hart, contrairement à Louis, celle-ci est subjuguée par la carrure du jeune militaire aux cheveux poudrés. Le jeune homme l'attire et elle commence même ressentir certaines émotions<sup>321</sup>. Louis se rend compte de l'attrait de la jeune femme à son

---

<sup>319</sup>Éléonore Fernaye, *Audacieuse Sarah*, op. cit., p. 16.

<sup>320</sup>*Ibid.*

<sup>321</sup>*Ibid.*, p. 25.

encontre : « L'homme la surprit à l'observer »<sup>322</sup>.

Néanmoins, l'auteure s'amuse avec son héros Louis qui sera pris à contre pied lorsqu'il découvre Sarah autrement vêtue. Il retient ainsi la leçon que les apparences sont souvent trompeuses. En effet, quand Sarah se voit dans l'obligation de se vêtir telle une dame pour accueillir le visiteur, Louis est à son tour surpris, stupéfait et subjugué par la beauté naturelle et sauvage de la jeune propriétaire terrienne : « le vert profond mettait en valeur son teint d'albâtre et ses cheveux roux, dont les mèches folles semblaient luire d'un feu intérieur »<sup>323</sup>. Sarah est l'image même de la tentatrice aux cheveux roux.

Tout au long du deuxième tome de la saga, l'auteure joue sur le toucher, l'effleurement et le contact fugace entre les deux protagonistes pour faire naître la passion à petite dose. Contrairement au tome premier, *Scandaleuse Élisabeth*, qui met en scène des personnages qui flirtent éhontément, assumant leur désir charnel, *Audacieuse Sarah*, joue sur la séduction, les gestes, le tactile, l'inattendue et la spontanéité des personnages. Le premier contact commence dès la remise du bijou : « La jeune femme sentit une vague de chaleur remonter le long de son bras »<sup>324</sup>. Ce simple geste fugace et anodin fait naître le désir en elle.

Quant à Louis, c'est lorsqu'il voit Sarah pleurer en se remémorant la pensée de son frère Francis, mort sur le champ de bataille, qu'il se sent atteint d'une émotion indéchiffrable : « il ne put s'empêcher d'éprouver une profonde émotion »<sup>325</sup>. Sarah réussit à émouvoir cet homme décrit comme « sans cœur », car il sent que ces larmes ne sont pas feintes et qu'elles n'ont pas pour but de le séduire. Dès le début du chapitre trois, et par le biais de cette focalisation alternée, le lecteur est conscient de l'attirance partagée, mais non avouée par les deux protagonistes.

### **I. 3. Mépris et attraction**

Le héros du troisième tome, *Aventureuse Constance*, se nomme John Hadley. Le lecteur découvre que Constance est à sa recherche, afin qu'il accepte de la mener, elle ainsi que sa mère, sur son vaisseau jusqu'à Philadelphie. Constance et le lecteur découvrent le capitaine dans la taverne de *La sirène*. Ivre, le héros chante alors qu'il se trouve avec deux

---

<sup>322</sup>Éléonore Fernaye, *Audacieuse Sarah*, op. cit., p. 24.

<sup>323</sup>*Ibid.*, p. 31.

<sup>324</sup>*Ibid.*, p. 28.

<sup>325</sup>*Ibid.*, p. 31.

péripatéticiennes installées sur ses genoux<sup>326</sup>. Cette scène semble un clin d'œil à la romance *Le Prince des débauchés* (1995) de Loretta Chase élue « meilleure romance de tous les temps ». Ainsi a lieu la première rencontre entre les deux protagonistes à la page quinze du troisième tome, dès le premier chapitre.

Le capitaine Hadley est à moitié nu. Constance le découvre grand, fort et musclé aux yeux marron-vert, aux cheveux longs et bruns et doté d'un « sourire désarmant »<sup>327</sup>. Elle ressent immédiatement de l'attirance pour cet homme<sup>328</sup>. Constance a envie de cet homme, elle désire l'embrasser et elle a une explication à ses désirs : « Cela fait longtemps que tu n'as pas eu de compagnie dans ton lit, voilà tout, se dit-elle »<sup>329</sup>, en effet Constance est veuve depuis maintenant quelques années. Son désir la submerge lorsque le capitaine s'approche d'elle, elle rougit<sup>330</sup>. Jusque-là, le lecteur connaît uniquement le ressenti de Constance, mais ne sait rien du désir du capitaine, dans le premier chapitre. Le narrateur décide ainsi de garder le mystère sur le ressenti du héros.

Découvrant que Constance est issue de la noblesse, le capitaine Hadley la méprise<sup>331</sup>, car il est le fils illégitime d'un noble anglais. Alors qu'il accepte de la faire embarquer elle et sa famille, le capitaine et Constance entreprennent de longues négociations quant au prix à payer pour la traversée. Alors que nous sommes à la fin du premier chapitre, les deux héros se rapprochent<sup>332</sup>. La scène, qui s'étend sur quatre pages, nous décrit l'attirance grandissante de Constance pour le capitaine lorsqu'il lui touche le bras, qu'il lui sourit, ou lorsqu'elle sent « son odeur virile, faite de notes de cuir, de savon et ... de vin. »<sup>333</sup>. Ce procédé, très récurrent dans la romance, permet au lecteur de se laisser entraîner par son imagination. En effet, les auteures décrivent bien souvent les senteurs des protagonistes.

Cette odeur si forte de vin démontre clairement que le capitaine est aviné et qu'il est sûrement soûl. Bien qu'étant dans cet état, le charme du capitaine agit positivement sur Constance. Pour se prémunir de son charme, notre héroïne lui fait croire qu'elle est mariée.

<sup>326</sup>Éléonore Fernaye, *Aventureuse Constance*, op. cit., p. 15.

<sup>327</sup>*Ibid.*, p. 20.

<sup>328</sup>*Ibid.*, p. 16.

<sup>329</sup>*Ibid.*, p. 17.

<sup>330</sup>*Ibid.*, p. 18.

<sup>331</sup>*Ibid.*, p. 17.

<sup>332</sup>*Ibid.*, pp 19-23.

<sup>333</sup>*Ibid.*, p. 21.

Bien qu'ayant trop bu, Hadley n'imagine pas qu'une lady ait pu oser entrer dans une telle taverne et venir à lui dans sa chambre, il pense que Constance est une servante envoyée par sa dame<sup>334</sup>. Pour s'en assurer, il décide de l'embrasser. Ce premier baiser, qui démontre clairement la première conjonction après la rencontre du couple, Constance y répond avec fougue et envie. Alors que cela fait des années qu'elle n'avait pas vécu cela depuis la mort de son défunt mari, elle se laisse aller, ouvre la bouche et gémit de plaisir<sup>335</sup>.

Alors que Constance répond avec fougue au baiser de Hadley, celui-ci en conclut qu'elle n'est pas une dame et le lui fait savoir. Sur ce, la protagoniste « assena une gifle retentissante à ce malotru, déversant soudain un flot de grossièretés en français qui n'auraient pas déparé dans la bouche d'une poissonnière »<sup>336</sup>. C'est avec beaucoup d'humour que le narrateur nous décrit cette scène de fin de premier chapitre qui sonne le glas de la disjonction entre les deux protagonistes. En effet, après avoir giflé notre héros un peu ivre, Constance claque la porte et quitte Hadley.

## **II. CONJONCTIONS ET DISJONCTIONS DANS LA RELATION AMOUREUSE**

Dans la romance, chaque première rencontre est suivie d'une disjonction, afin de séparer le couple dès le premier rapprochement. Les disjonctions apparaissent tout au long du récit et sont ponctuées de conjonctions temporaires, qui permettent un rapprochement provisoire du couple.

Généralement, les fins de chapitres mettent en scène les disjonctions. Celles-ci peuvent être causées par le couple lui-même, ou par les personnages jouant le rôle d'opposant dans la narration. Souvent aussi, l'incompréhension entre les deux héros et l'orgueil des protagonistes sont à l'origine de ces disjonctions.

Les conjonctions temporaires quant à elles, interviennent plus généralement en début de chapitre. L'intervention du hasard, de la destinée et des adjuvants favorisent ces conjonctions et ces rapprochements temporaires entre les deux héros. C'est en étant plus attentif, plus à l'écoute de l'autre et en mettant son orgueil de côté, que les conjonctions interviennent et permettent une réconciliation temporaire entre le couple, héros du récit.

---

<sup>334</sup>Éléonore Fernaye, *Aventureuse Constance*, op. cit., p. 21.

<sup>335</sup>*Ibid.*, p. 22.

<sup>336</sup>*Ibid.*

## **II. 1. Malentendus et incompréhension**

Dans le premier tome de la saga *Scandaleuse Élisabeth*, le deuxième invariable qu'est la disjonction, survient tout de suite à la fin du bal, qui a lieu à la fin du quatrième chapitre. Effectivement, Élisabeth pleine de remords et de honte quitte son étranger, le laissant seul dans une loge obscure. L'indécence de son érection prive Henry de suivre la jeune fille en pleine lumière. Le couple se sépare sans connaître le nom l'un de l'autre, bien qu'ils aient passé une grande partie du quatrième chapitre à flirter dans une loge lors du bal de l'Opéra. Avant de quitter Henry, Élisabeth obtient sa parole d'honneur qu'il ne parlera jamais de cette histoire. Aucun passage à l'acte ne sera cependant recensé dans cette partie, romance historique oblige, en effet nous ne sommes qu'à 15 % du roman. Il a été observé, dans les romances anglo-saxonnes, que les scènes d'amour étaient généralement introduites à environ 70 % de l'état d'avancement du récit.

S'ensuivra une conjonction, alors que les deux protagonistes se retrouvent lors d'une réception organisée par la famille d'Arsac. Nous découvrons au cinquième chapitre qu'Henry est en fait l'ami intime de Louis, frère d'Élisabeth, et qu'il se retrouve invité par la comtesse Louise, mère d'Élisabeth et de Louis. Notre héros, Henry Wolton, apercevant le collier de la jeune fille, comprend que son inconnue fait, elle aussi, partie des invités. Rappelons-le, la jeune fille du bal avec laquelle il a pris du plaisir portait exactement le même collier.

Élisabeth finit par reconnaître son bel étranger, grâce à son mystérieux regard gris, qui ne lâchait pas du regard son collier, ainsi qu'à sa cicatrice à la main gauche. Prenant place à côté d'Élisabeth au piano, Henry se met à la questionner sur son bijou et le bal. Il lui stipule clairement, qu'il ne peut oublier cette rencontre au bal de l'Opéra. Les deux protagonistes continuent de discuter et de se découvrir. Ils abordent même des sujets tels que celui de la liberté de la femme, de l'égalité des sexes et du mariage, avant qu'Élisabeth ne le quitte une seconde fois.

Au chapitre sept, une troisième conjonction a lieu. Alors qu'Henry souhaite quitter Paris pour rejoindre l'Amérique au plus tôt et oublier Élisabeth, il reçoit une injonction l'obligeant à ne pas quitter le territoire de la France et Benjamin Franklin, et ce, afin de flatter l'image des compatriotes et consolider le traité de paix signé entre son pays et la France. C'est par le plus grand des hasards, en quittant la résidence de Benjamin Franklin, qu'Henry

croise Élisabeth dans la rue seule, sans moyen de transport, alors qu'une tempête de neige menace de s'abattre.

Henry devient le sauveur protecteur, il décide de suivre la jeune fille à distance afin de s'assurer qu'elle rentre saine et sauve dans sa demeure. Mais, au bout d'un moment, craignant bien trop pour la vie de la jeune fille, non chaperonnée, dans un quartier malfamé, Henry finit par se montrer à elle et la rejoint. Alors qu'il la questionne sur la raison qui l'amène à se trouver dans un tel endroit, Élisabeth décide de mentir à Henry et de lui laisser croire qu'elle a des amants et va même jusqu'à lui proposer d'être l'un d'entre eux.

Après cette proposition de devenir son amant, les deux protagonistes se quittent encore une fois. Élisabeth insiste alors très lourdement sur la discrétion du roturier américain. Nous sentons Henry piqué et blessé, par rapport à son honorabilité. Il a le sentiment que sa parole de roturier n'a pas le même poids que celle d'un noble. Henry rassure donc Élisabeth sur le fait qu'ils n'auraient pas à se retrouver mariés de force. À cette époque, il n'était pas coutume de voir nobles et plébéiens s'unir. Ceci aurait même été un déshonneur pour Élisabeth d'en arriver là.

Dès le début de la narration du tome un, le lecteur apprend qu'Henry a un secret lorsque l'on découvre qu'il a une cicatrice à la main, dont il refuse de parler. Le secret semble terrible et lui pèse énormément, ce qui explique son comportement et ses empotements futurs. Cependant, une fois le secret découvert, le lecteur éprouve une grande déception, car celui-ci n'est nullement scandaleux ou compromettant, ce secret n'est qu'une anecdote sans importance.

En effet, le lecteur découvre à la fin de ce premier tome qu'Henry a été blessé à la main lors de la bataille de Brandwywine. Lors de cette attaque, Henry est persuadé d'avoir lâchement abandonné son ami et capitaine Thomas Perry, regrettant même de ne pas être mort à sa place. Alors qu'en réalité il ne pouvait rien faire, si ce n'est sauver sa propre vie en fuyant face à un ennemi anglais les dépassant en nombre. Cela démontre chez ce personnage un sens de l'honneur exacerbé, mais comme le dit le proverbe français : « Lâche qui veut mourir, courageux qui peut vivre ».

Il est fort probable que notre auteure a manqué de développer le secret d'Henry comme il se doit, reproche que l'on peut mettre sur le compte d'une première tentative d'écriture. Le

secret d'Élisabeth quant à lui est bien plus intéressant, bien que non scandaleux, il est révolutionnaire. Ce secret est d'ailleurs très vite découvert par le lecteur d'abord, puis par Henry qui la soutient. En effet, Élisabeth enseigne à des femmes pauvres. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'Henry la découvre se baladant seule dans ce quartier malfamé de la capitale, et qu'elle lui fait croire qu'elle s'en va retrouver un amant. À cette époque, une femme, qui plus est, une noble ne pouvait nullement enseigner.

Il faut savoir que le procédé qui consiste à mettre en scène une protagoniste exerçant une activité est un rouage auquel ont recouru assez souvent les romances anglo-saxonnes. En effet, montrer une personne de la noblesse donner des cours ou s'intéresser aux pauvres, est une manière de donner une dynamique « moderne » au personnage de la romance historique, ou au moins non-conventionnelle. Donner à un personnage Régence des attributs courants dans notre époque actuelle, et créer ainsi une dichotomie entre deux époques est un moyen facile de présenter un personnage comme moderne ou en avance sur son temps, et donc plus susceptible de toucher le lecteur. Même si c'est un procédé intéressant, il est tout de même exagérément utilisé en romance, mais paradoxalement, c'est aussi un aspect bien souvent indispensable et attendu par les lectrices des romances historiques.

Au huitième chapitre, nous nous retrouvons dans une auberge, lieu de rendez-vous des amants. Nous ne sommes qu'à trente-cinq pourcent (35 %) du récit. Or, contrairement aux auteurs de romances américaines, c'est à cette étape que notre auteure française, décide d'introduire la scène d'amour entre nos deux protagonistes. Bien souvent les auteurs anglo-saxonnes résument cette première fois en quelques lignes, voire en quelques paragraphes. Cependant, Éléonore Fernaye y consacre pratiquement la totalité du huitième chapitre, donnant ainsi accès à énormément de détails : des préliminaires à l'acte sexuel en lui-même, ainsi que le ressenti émotionnel du couple.

Le chapitre suivant, le numéro neuf, met en scène le retour de l'invariable disjonction. En effet, en découvrant une tache de sang sur le lit, après ces premiers ébats amoureux, Henry comprend qu'Élisabeth n'est pas une collectionneuse d'amants. Colère et rage folle s'emparent de lui, il pense à fuir le pays. À cette époque et compte-tenu de la condition sociale d'Élisabeth, celui-ci risque la pendaison, ou pire encore de mourir lors d'un duel d'honneur.

Henry finit par demander Élisabeth en mariage afin de ne pas entacher leurs deux réputations, proposition qu'elle réfute immédiatement. Pourtant, en ce siècle, il est déshonorant pour une dame d'avoir des rapports sexuels or mariage. Henry parle du risque d'enfantement, Élisabeth balaie son argument d'un revers de main en parlant de la solution de l'avortement. Dans certaines romances Régence qui se passent à la même époque ou un peu plus tard, on voit même quelques personnages utiliser des préservatifs, qui ne pouvaient être achetés que par des hommes, Giacomo Casanova les appelait les « redingotes anglaises »<sup>337</sup>.

Suite à cette demande en mariage, notre héroïne est déçue de voir qu'Henry accepte si facilement ces contre-arguments. Elle imagine alors, qu'Henry ne tient pas à elle, et qu'il cherche uniquement à sauver son honneur. Or, grâce à la focalisation alternée, le lecteur sait qu'Henry trouve l'idée du mariage avec Élisabeth de plus en plus enchantresse, mais il n'insiste pas avec celle-ci. Nous observons ici un autre des rouages bien connu de la romance, l'alternance de point de vue. Parfois des auteurs reprennent mot pour mot mais d'un point de vue différent, une même situation qui implique un couple et les sentiments qui les déchirent. Il s'agit là de faire durer l'action, puisque la résolution, qui prend la forme de *happy end*, ne peut intervenir qu'à la toute fin du récit, après moult péripéties. À ce niveau de la narration, la disjonction est donc la résultante de ce quiproquo et de cette incompréhension.

L'auteur va d'ailleurs énormément jouer sur les quiproquos entre nos deux protagonistes. Les malentendus seront toujours source de disjonctions tout au long de l'évolution de leur relation, et ce jusqu'à la conjonction finale.

La providence réunit une autre fois les ex-amants au chapitre dix, une autre conjonction possible apparaît. Henry cherche à réparer ses torts et réitère sa demande en mariage, bien qu'Élisabeth lui assure ne pas être enceinte. Henry propose alors un pacte à Élisabeth totalement réfractaire au mariage, quelle que soit la personne. Il lui soumet l'idée de demander sa main à son père, le compte d'Arsac. Il lui affirme que sa requête sera refusée, car lui est un roturier américain, et elle une noble française. Par ce stratagème, Henry assure à Élisabeth qu'il aura fait son devoir d'honneur en la demandant en mariage, et qu'elle sera débarrassée des prétendants durant un bon moment, car nul noble ne daignera demander sa main après l'Américain, un tel geste serait une humiliation pour les futurs soupirants. Le pacte

---

<sup>337</sup>Albert Netter, *Histoire illustrée de la contraception, de l'Antiquité à nos jours*, Roger Dacosta, 1985, pp. 327-328.

est ainsi conclu entre les deux protagonistes, qui pensent s'en sortir gagnant-gagnant.

Le onzième chapitre bien que pouvant passer pour une conjonction est en fait une disjonction. Henry fait sa demande au père d'Élisabeth, le comte d'Arsac, et à sa grande surprise, celui-ci accepte. Le lecteur reste cependant frustré et insatisfait quant à la présentation des arguments donnés par Henry pour convaincre le comte. En effet, aucun détail n'est révélé au lecteur : « Henry déploya ses arguments avec éloquence et minutie. Il lui fallait obtenir la main de la jeune femme, et par tous les moyens. Il ne s'apaisa que lorsqu'il eut achevé son monologue »<sup>338</sup>. Éléonore Fernaye laisse le lecteur dans une totale insatisfaction. Une fausse note qui aurait pu, semble-t-il, être évitée en développant et détaillant cette partie.

Ensuite, il y a l'acceptation du père, comte d'Arsac, qui semble bien trop facile et rapide, il reste tout le temps aimable et bienveillant envers Henry. Elle ne correspond nullement à l'image que l'on se fait de ce noble français attaché à ses origines. Certes le narrateur nous dit qu'Henry pense en avoir trop fait, puis qu'il pense avoir ruiné ses chances, mais au final, il reçoit une réponse favorable du père « C'est entendu, dans ce cas. Vous épouserez ma fille, et nous veillerons à faire taire les mauvaises langues »<sup>339</sup>. Quoi qu'il en soit, dans la partie de la demande en mariage, le lecteur reste sur sa faim par manque de développement et d'approfondissement.

Bien que le comte d'Arsac donne son accord pour le mariage, nous parlons de disjonction dans ce onzième chapitre, car Henry prend soudain conscience qu'il a peur du mariage. Mais aussi et surtout parce qu'Élisabeth se voit obligée, par son père, d'épouser Henry. Après l'avoir contrainte et forcée à accepter son nouveau fiancé, le comte va même jusqu'à précipiter la date du mariage. Nos deux héros sont fiancés, mais sans l'avoir désiré, ils ont été pris à leur propre jeu. Voilà pourquoi cette conjonction est en fait une disjonction, le couple est lié sans le vouloir, l'amour n'y est pas, et même si il y a amour, celui-ci n'est ni su, ni déclaré, seul le désir charnel a été reconnu par les deux parties.

La jonction finale d'une romance réclame l'aveu, non seulement d'un désir charnel, mais aussi et surtout d'un amour infailible entre les deux protagonistes. Le recours au piège du mariage, qui se referme sur nos deux protagonistes est un artifice astucieux. Devant assumer les conséquences de leur jeu dangereux, Élisabeth et Henry doivent maintenant

<sup>338</sup>Éléonore Fernaye, *Scandaleuse Élisabeth*, op. cit., p. 148.

<sup>339</sup>*Ibid.*, p. 150.

apprendre à se connaître et encore plus compliqué, à se faire confiance. Le processus de construction sera mis à très rudes épreuves par les deux protagonistes. C'est ce processus de cheminement relationnel, qui compose l'essentiel du variable de la disjonction, que l'on retrouve au fil des chapitres, qui serait intéressant à étudier.

Tentant d'échapper au mariage, de par ce qu'il représente comme privations de libertés pour la femme, Élisabeth reproche la basse extraction d'Henry, afin de s'en sortir en convaincant son père d'y mettre fin. Henry ne semble pas comprendre le procédé utilisé par la jeune femme qui cherche simplement à échapper au mariage, il décide alors de se montrer froid et d'avoir un mariage dépourvu d'amour.

La comtesse Louise, en adéquation avec sa personnalité, désapprouve la décision de son mari et critique son choix : « Qu'entends-je ? Vous avez fiancé notre fille sans me consulter ? Et à un roturier, encore ! »<sup>340</sup>. Contrairement à sa fille, cette dernière pense ce qu'elle dit et méprise le côté roturier de son futur gendre, mais aussi son côté hérétique. En effet, alors que la famille d'Arsac est catholique, Henry est protestant. Faisant une concession, Henry accepte que les futurs enfants soient élevés dans la religion de leur mère. Malheureusement Élisabeth ne voit pas dans cette décision un acte d'amour.

Il est hilarant et intéressant de voir comment la comtesse Louise, mère d'Élisabeth, perçoit l'acte sexuel et tente de l'expliquer à sa fille à la veille du mariage. Une vision et une perception bien répondeuse à cette époque en France :

- Voyez-vous, les hommes ont certains ... besoins, qu'il convient dans une certaine mesure de satisfaire. Bien entendu, une fois que vous aurez donné un héritier à votre mari, vous ne serez plus tenue de vous soumettre à ce devoir. N'oubliez pas d'obéir à ses demandes, même si elles vous paraissent étranges ou rebutantes. [...]
- Gardez pourtant en tête que, parfois, supporter ce désagrément peut produire des effets bénéfiques. Il peut inciter votre époux à se montrer généreux à votre égard ou à satisfaire une requête qui ne lui seyait pas.<sup>341</sup>

L'homme est représenté tel un animal ayant des besoins vitaux à satisfaire. La femme n'est qu'un objet devant satisfaire l'homme. À cette période, l'acte sexuel est légalement un devoir que la femme se doit d'accomplir, le viol entre mari et femme n'existe pas. À travers cet extrait, nous retrouvons un des plus vieux artifices utilisé par certaines femmes : du sexe contre des avantages. Les femmes se vendent, supportent le « désagrément » et se conduisent

<sup>340</sup>Éléonore Fernaye, *Scandaleuse Élisabeth*, op. cit., p. 163.

<sup>341</sup>*Ibid.*, pp 166 -167.

telles des péripatéticiennes sans même en avoir conscience, il leur semble normal d'utiliser ce procédé du donnant-donnant.

Heureusement qu'Élisabeth sait à quoi s'en tenir avec Henry. Suite à un tel discours, une jeune fille est plus susceptible de prendre ses jambes à son coup et de décider de détester l'acte charnel, avant même d'avoir essayé. La religion catholique aussi a, semble-t-il, travaillé à faire circuler une telle image du rapport amoureux. Le but étant nullement le plaisir mais la procréation, il était à l'époque scandaleux et à la limite interdit, aux jeunes filles bien nées de ressentir, de procurer à autrui ou de se procurer à soi même du plaisir.

Selon la comtesse, seules les femmes « de rien peuvent se laisser aller à une telle vulgarité [...] une dame bien née ne se comporte pas comme une harengère »<sup>342</sup>. Au vu de l'expérience d'Élisabeth et du plaisir qu'elle a ressenti, la jeune femme se questionne sur sa normalité et finit par en conclure qu'elle est anormale. Bien qu'Henry n'ait nullement montré de dégoût quant à son comportement lors de leur première relation sexuelle, Élisabeth décide de ne plus montrer ni son désir ni son plaisir. Élisabeth pense même qu'Henry l'a demandé en mariage car il l'a trouvé vulgaire. Les malentendus sont toujours présents dans la trame narrative de ce récit.

Le treizième chapitre est entièrement consacré à la nuit de noces de nos deux protagonistes. C'est leur première fois en tant que mari et femme et Éléonore Fernaye donne toute l'importance qu'il se doit à cet acte qui fait avancer la narration. Nous l'avons signalé plus haut, contrairement aux romances anglo-saxonnes, Éléonore Fernaye a introduit sa scène de découverte charnelle, entre les deux héros, à trente-cinq pourcent (35 %) du roman. Nous sommes maintenant à soixante pourcent (60 %) de l'avancée de notre trame narrative, et voilà que nous découvrons tout un chapitre empli de sensualité, de désir et de découverte, et ce pour le plus grand plaisir du lecteur.

Les scènes sont plus lascives et érotiques que lors de leurs premiers ébats. Élisabeth balaie d'un revers de mains ses résolutions passées, quant à son envie de ne plus montrer son plaisir. Les préliminaires prennent une plus grande importance. Tous ces échanges montrent la naissance d'une complicité, un besoin de procurer du plaisir et de montrer son amour de manière charnelle, alors que celui-ci n'a pas été avoué à haute voix. Le lecteur découvre des

---

<sup>342</sup>Éléonore Fernaye, *Scandaleuse Élisabeth*, *op. cit.*, p. 167.

scènes érotiques, mais elles restent sensuelles et non vulgaires.

Romance oblige, tout de suite après cette conjonction charnelle des héros, Éléonore Fernaye malmène son couple et nous entraîne à travers un ascenseur émotionnel. Pour chaque pas en avant réalisé par l'un des deux protagonistes, l'autre en fait deux en arrière. Ce phénomène perdure jusqu'au dix-huitième chapitre, nous sommes à deux chapitres de la fin de cette romance.

## **II. 2. Quiproquos, contraintes et obligations maritales**

Dans *Audacieuse Sarah*, le deuxième tome de *La Famille d'Arsac*, Sarah prend conscience de son attirance pour Louis très rapidement. Sous l'influence de sa tante Emma, qui fait ici figure d'adjuvant, Sarah consent à changer de tenue vestimentaire lors des dîners en compagnie de leur nouvel invité. Naissent alors chez Louis des doutes quant aux intentions de la tante de Sarah. Il devine qu'elle manigance dans le but d'offrir aux deux jeunes gens quelques moments d'intimité après chaque repas.

Le lendemain au réveil, après une soirée durant laquelle les deux protagonistes ont failli échanger un baiser, Louis décide de découvrir la plantation de la jeune fille en la suivant dans sa tournée. À cette occasion, les deux héros découvrent que le chemin est bloqué à cause des pluies diluviennes. Louis se retrouve alors contraint de demeurer, sur la plantation, durant plusieurs jours. Son désir pour Sarah ne casse alors d'augmenter. La tempête joue elle aussi un rôle d'adjuvant dans ce récit.

Lors de cette visite de la plantation, Sarah se rappelle au bon souvenir de son père, ce qui l'émeut et ne manque pas de toucher Louis. Pour la deuxième fois depuis leur rencontre, Louis pose cette fois-ci sa main sur le bras de Sarah pour la reconforter et la soutenir. Cette manœuvre se réitère à de nombreuses reprises dans ce quatrième chapitre. Mais, le pragmatisme de Louis reprend bien vite le dessus. Au final, le chapitre quatre apporte plus de disjonction. En effet, dans le but de ne plus toucher Sarah, Louis décide de l'éviter de crainte de finir par succomber à son charme.

La fin du cinquième chapitre apporte un nouveau personnage qui représente l'élément perturbateur, celui qui fait évoluer la narration. Bowie le cousin de Sarah arrive sur scène juste avant le départ de Louis chez sa sœur à Philadelphie. Le cousin fait figure d'adjuvant et d'opposant en même temps. Il est opposant car il souhaite épouser Sarah, il est donc en

quelque sorte le rival de Louis. Mais il est aussi adjuvant car c'est grâce à lui que Sarah et Louis échangeront leur premier baiser. C'est aussi grâce à lui que les deux protagonistes finiront par pactiser, en organisant un faux mariage : Louis pour protéger la jeune femme et Sarah pour conserver sa plantation et par conséquent son travail, son indépendance ainsi que la liberté de ses domestiques.

Dans le sixième et septième chapitre, le lecteur découvre le personnage de Bowie. C'est un homme fort de trente ans, mais qui en paraît quarante. Il se comporte comme un esclavagiste propriétaire de la plantation de Sarah et investit les lieux. Le cousin propose à Sarah un mariage de raison afin de prendre possession de son domaine. Voyant le manège de cet homme qui n'inspire pas la confiance, Louis trouve une excuse et prolonge son séjour afin de protéger la jeune femme. À compter de ce moment, il est continuellement à ses côtés de peur que Sarah ne se retrouve seule face à son cousin. Voyant qu'elle refuse de le prendre pour époux, Bowie exerce un chantage sur Sarah et la menace en lui réclamant le remboursement de dettes laissées par son frère Francis avant sa mort.

Évidemment Sarah finit par se confier à Louis qui tente de solutionner le problème de la jeune femme. C'est à ce moment que Sarah demande, de manière très audacieuse, à Louis s'il souhaite l'épouser. Tout de suite après, elle se rétracte et demande pardon à Louis pour son impolitesse<sup>343</sup>. Louis se surprend à avoir voulu que cette proposition ne soit pas ironique. Épouser Sarah ne lui semble plus aussi impossible qu'avant. Sarah consent à l'aide proposée par Louis afin de se libérer d'un mariage de raison avec son cousin. Alors qu'ils sont sur le point de sceller leur accord d'un baiser hésitant et réfléchi, un coup à la porte les interrompt. Louis se maîtrise et garde toujours un contrôle total de son esprit et de ses gestes. Dans ce deuxième tome, l'aspect de la relation charnelle est à l'opposé de ce qu'a pu découvrir le lecteur, dans le tome premier qui mettait en scène des protagonistes très audacieux.

Bowie se rendant compte des regards échangés entre les deux protagonistes, devine leur attirance mutuelle. Néanmoins, il saisit aussi que le Français n'épousera jamais l'Américaine de par leur différence sociale. Pour arriver ses fins et épouser Sarah, le Bowie décide alors de salir l'honneur de sa cousine en la violant.

La scène de la tentative de viol s'étale sur plusieurs pages, Bowie commence par gifler

---

<sup>343</sup>Éléonore Fernaye, *Audacieuse Sarah*, *op. cit.*, p. 83.

la jeune femme, avant de l'embrasser, puis de la déshabiller et de se mettre à la toucher<sup>344</sup>. C'est finalement Louis qui arrive au secours de Sarah pour la libérer de l'homme, à qui il somme de quitter la demeure. Faible et vulnérable Sarah se retrouve seule et à moitié dénudée devant Louis qui tente de la consoler et de la protéger.

À ce moment, une première conjonction à lieu entre les deux protagonistes, dans la mesure où pour la première fois, Louis va étreindre Sarah, lui caresser le dos dans un fort geste d'intimité<sup>345</sup>, et enfin finir par l'embrasser : « Il prit son visage entre ses mains et écrasa sa bouche sur la sienne »<sup>346</sup>. Ce baiser, bien qu'il puisse sembler tardif, est placé alors que nous sommes à trente pourcent (30%) du récit. Dans le premier tome, à ce niveau de la narration, Élisabeth et Henry s'étaient déjà adonnés à leurs désirs et avaient satisfaits leurs pulsions.

Louis étant dans la retenue et n'évoluant que graduellement dans sa relation avec Sarah, c'est tout naturellement que ce baiser marque cette étape des trente pourcent dans la trame narrative de ce récit. Ce baiser donne lieu à plus de rapprochement entre les deux protagonistes. Louis ayant relâché la garde quelques instants en consentant au baiser, Sarah en exige d'avantage<sup>347</sup>. Cet élan charnel est interrompu par la découverte de la broche cassée au cours de la tentative de viol. Cette broche est en fait le bijou laissé par Francis, le frère de Sarah, et que Louis avait été chargé de lui remettre.

L'auteure accentue la cadence au neuvième chapitre et nous apporte un nouvel élément de conjonction entre les deux protagonistes. Comme à son habitude, elle consacre tout un chapitre au charnel et au sensuel. Nous sommes à quarante pourcent (40%) du récit et le lecteur découvre que l'audacieuse Sarah est fin prête à se donner à Louis. Bien entendu, c'est toujours Louis qui tend à garder ses distances, pour ne pas déshonorer Sarah.

Afin de résoudre la difficulté de rapprocher ses personnages, en raison en particulier des scrupules de Louis constamment sur la défensive et obsédé du contrôle, Éléonore Fernaye va peindre avec subtilité et précision les menus détails de leurs mésaventures dans un registre qu'elle situe entre l'érotique et le cocasse.

---

<sup>344</sup>Éléonore Fernaye, *Audacieuse Sarah*, *op. cit.*, pp 94-96.

<sup>345</sup>*Ibid.*, p. 98.

<sup>346</sup>*Ibid.*, p. 99.

<sup>347</sup>*Ibid.*, p. 102.

Après l'interruption intempestive due à la découverte du billet caché dans le bijou, et qui contenait une adresse, Louis s'abandonne à une compensation solitaire durant la nuit. C'est la veille du départ pour Philadelphie et le lecteur découvre par un procédé de *flash-back*, que les deux protagonistes vivent des sensations comparables. Ils sont tous deux en proie au désir et sujets à l'insomnie. Chacun trouvera un leurre : Sarah dans l'ivresse et Louis dans la satisfaction solitaire.

Cependant, Sarah surprend Louis dans une situation embarrassante : « Soudain, la porte s'ouvrit à toute volée, et il sursauta, désorienté. Sur le seuil, Miss Hart le regardait d'un air soucieux ». Elle confond les rôles de la volupté avec ceux de la peine et s'imagine Louis souffrant. Il fallait bien cette méprise tragi-comique pour faire céder Louis. Pris au piège, face à Sarah qui refuse de partir le pensant malade : « Mademoiselle Hart, dit-il d'un ton ferme en lui saisissant le poignet. Sarah. [...] Je vous en conjure, sortez d'ici. Je puis vous garantir que je n'ai pas la fièvre, du moins pas celle que vous soupçonnez<sup>348</sup>. Face à une telle intrusion et insistance, Louis ne peut que céder et tous deux succombent à leurs désirs.

Finalement, c'est quand même Sarah qui, malgré la situation de faiblesse dans laquelle se trouve Louis, fait le premier pas en l'embrassant. Sarah fait clairement savoir à Louis qu'elle est prête à faire l'amour, elle se retrouve même obligée d'argumenter pour le pousser à accepter. Comprenant qu'elle a bu, Louis ne veut pas profiter d'elle et tente en vain de la renvoyer dans sa chambre.

L'honorable gentleman français fléchit, quand Sarah se déshabille face à lui. Il ne fallait pas moins que cela pour décider ce jeune homme obsédé du contrôle. Quand Louis cède, il trouve quand même le moyen de conserver son honneur ainsi que celui de sa partenaire. Il décide de satisfaire Sarah sans qu'elle ne perde sa virginité. C'est en recourant à certaines caresses, que notre protagoniste satisfait Sarah et arrive lui aussi à ses fins. Ainsi, il sauve leur honneur. À ce moment, les deux protagonistes franchissent une nouvelle étape d'intimité et pour mieux la sceller, ils décident de s'appeler par leurs prénoms.

Cette étape du flirt est un élément important dans l'évolution de la relation entre les héros. La relation intime devient un élément perturbateur essentiel dans la romance, et cette

---

<sup>348</sup>Éléonore Fernaye, *Audacieuse Sarah*, op. cit., p. 119.

considération fait écho aux nombres de chapitres consacrés au plaisir, à la jouissance et au sexe dans la romance historique d'Éléonore Fernaye.

Contente d'avoir pris du plaisir, tout en conservant cette virginité, dont elle voulait pourtant se débarrasser, Sarah remercie Louis. Ce dernier, commence à s'avouer des sentiments pour Sarah, mais confie à sa sœur Élisabeth, qu'il ne souhaite pas se marier. Sarah entend cette conversation privée, et même si elle comprend Henry, il lui est douloureux d'écouter ce qu'il dit. Les deux protagonistes sont continuellement en contradiction entre leurs désirs et leurs paroles. C'est ce qui permet de ralentir l'avancement de la narration et de la relation amoureuse.

Alors que les deux héros se trouvent à Philadelphie, Louis pour retrouver sa sœur et Sarah afin de se présenter au tribunal, suite à plainte déposée par Bowie, une disjonction est créée et les deux protagonistes s'éloignent l'un de l'autre : « Ce fut donc avec bonheur et, croyait-il[Henry], soulagement, qu'il cessa de rechercher sa compagnie et se mit en quête d'autres distractions »<sup>349</sup>. C'est Henry, le beau-frère de Louis et mari d'Élisabeth, qui aide Sarah dans les démarches qu'elle doit réaliser au tribunal, suite à l'accusation portée par son cousin. Ce dernier, tente ainsi de se venger, en réclamant le paiement d'une dette déjà acquittée par Francis.

Quant à Louis, pour ne pas porter préjudice à l'honneur de Sarah, il choisit de rester loin d'elle. Pourtant il finit par se montrer jaloux de cette intimité entre Sarah et Henry et décide d'accompagner l'Américaine au tribunal : « Mademoiselle, il est temps de vous rendre au tribunal. Permettez-vous que je vous escorte ? »<sup>350</sup>. Cette nouvelle conjonction, motivée par la jalousie de Louis, arrive alors que cela fait maintenant cinq semaines que les deux protagonistes se sont rencontrés.

Le nouveau bouleversement, que connaît le récit, est semble-t-il, le plus important, car il pousse les deux héros à se lier légalement. La narration est, cette fois-ci, modifiée par la décision du juge, qui exige le mariage de Sarah dans un mois. Évidemment, cette dernière tente au début de se trouver un mari américain, mais il est difficile d'en trouver un qui ne soit pas intéressé par sa plantation. De plus le cousin Bowie ne manque pas de salir sa réputation pour éloigner tous les prétendants.

<sup>349</sup>Éléonore Fernaye, *Audacieuse Sarah*, *op. cit.*, p. 150.

<sup>350</sup>*Ibid.*, p. 151.

L'esprit protecteur de Louis le pousse, encore une fois, à venir en aide à l'américaine en demandant sa main : « Mademoiselle Hart, je vous en prie, épousez-moi »<sup>351</sup>. La demande en mariage, qui arrive deux mois après la rencontre du couple, est dénuée de sentiment, car Louis propose un faux mariage. De plus, il est persuadé de ne pas plaire à Sarah. Cette froideur et ce manque d'engouement, ne manquent pas d'attrister l'américaine.

Les deux amants fixent des règles à ce faux mariage. Celui-ci, ne devra pas être consommé, afin de pouvoir être annulé. Louis compte également sur ses parents pour ne pas donner leur consentement, et ainsi procéder à l'annulation. De son côté, Sarah attend de Louis qu'il s'abstienne d'avoir recours aux maîtresses durant leur fausse union. Quand les deux partis acceptent l'accord, Sarah regrette que Louis ne l'aime pas et Louis pense qu'il se contentera de flirter avec sa future épouse.

Le treizième chapitre, contrairement aux autres, qui alternaient une focalisation sur les deux héros, commence par une focalisation sur le personnage d'Élisabeth, sœur de Louis. On la découvre contre ce mariage et craintive de la réaction du comte et de la comtesse. Cette réaction semble étonnante lorsque l'on connaît son histoire avec Henry, son mari américain. Cependant, Élisabeth n'approuve pas le mariage, non pour des raisons liées au statut social, mais parce qu'elle souhaite un mariage d'amour pour son frère, mais aussi pour Sarah qu'elle apprécie.

Par la suite, Élisabeth finit par changer d'avis, lorsqu'elle comprend que même si son frère refuse de se l'avouer pour le moment, il est amoureux de Sarah. De plus, lorsqu'elle tente d'expliquer l'acte sexuel à Sarah, Élisabeth s'étonne de l'absence de peur chez sa future belle-sœur, elle en déduit donc que Sarah est éprise de Louis. Nous retrouvons presque toujours, dans les romances historique, un personnage féminin, généralement la mère, qui explique dans les grandes lignes la nuit de nocces à la future épouse. Évidemment, le futur époux n'a pas droit au même traitement. De plus, rares sont les cas de romans mettant en scènes des protagonistes puceaux dans la romance historique.

C'est dans le treizième chapitre, que se déroule la cérémonie de mariage, ainsi que la nuit de nocces, qui a lieu la veille du départ de Louis pour la France. Le couple devra se séparer durant plusieurs mois, avant que Sarah et Élisabeth ne prennent le bateau pour la

---

<sup>351</sup>Éléonore Fernaye, *Audacieuse Sarah*, op. cit., p. 165.

France. Les vœux échangés, durant la cérémonie de ce faux mariage, sont selon les dires du narrateur emplis de sincérité et de tendresse. Il est fort dommage qu'il n'ait pas été donné au lecteur de les apprécier. Durant la cérémonie, l'auteure effectue un clin d'œil à son premier tome, en mettant en scène Henry et Élisabeth dansant sur une allemande, danse sur laquelle à lieu leur première rencontre dans le tome un de cette saga.

Lors de la nuit de noces, Sarah veut consommer l'union, mais n'en parle pas à Louis. Ce dernier, la rassure sur les possibilités d'éprouver du plaisir sans qu'elle ne perde sa virginité<sup>352</sup>. Nous sommes maintenant à soixante pourcent (60%) du récit et le couple est sur le point de faire une nouvelle avancée dans leur intimité. En effet, pour la première fois, Sarah découvre les parties intimes d'un homme et donne du plaisir à son mari, comme lui l'avait fait avec elle lors de leur premier flirt. La disjonction arrive à la fin de ce chapitre, quand Sarah, au réveil, comprend que son mari est parti pour la France.

Au chapitre suivant, le lecteur découvre la réaction des parents de Louis. Le père qualifie le mariage d'« alliance dégradante »<sup>353</sup>. Comme Louis s'y attendait, ses parents s'opposent farouchement au mariage. Or, bien que Louis comptait sur eux pour faire annuler le mariage, il se retrouve, bien malgré lui, à prendre la défense de Sarah et à venter ces mérites.

Le lecteur découvre également, dans ce deuxième tome, un fait qui avait semblé stupéfiant, quant à la facilité avec laquelle le comte d'Arsac avait consenti au mariage de sa fille Élisabeth avec l'Américain Henry. En effet, le narrateur anonyme nous apprend que seules des raisons financières ont poussé le père à donner son accord. Ce fait semble beaucoup plus réaliste, que ce qui nous avait été présenté dans le premier tome de la saga. Suite à une altercation entre Louis et ses parents au sujet du mariage, il prend enfin conscience de son attachement pour Sarah, sa femme lui manque après maintenant trois mois de séparation.

Dans ce chapitre, le lecteur découvre également l'héroïne du troisième et dernier tome de *La Famille d'Arsac*. Constance a dix-sept ans et s'apprête à faire son entrée dans le monde. Nous la découvrons déjà aventureuse, elle entraîne sa nouvelle belle-sœur Sarah, enfin arrivée à Paris, dans une pièce isolée. Ainsi, Constance veut discrètement écouter avec Sarah, la

<sup>352</sup>Éléonore Fernaye, *Audacieuse Sarah*, op. cit., p. 182.

<sup>353</sup>*Ibid.*, p. 188.

conversation privée, qui se déroule entre ses parents et sa grande sœur Élisabeth concernant leur bru.

Les retrouvailles des époux sonnent la nouvelle conjonction qui arrive au début du quinzième chapitre. Mais, cette rencontre, sous les lieux de la famille, est froide. Louis, comme à son habitude, respecte scrupuleusement les conventions et Sarah se plie à la tradition et à la bienséance pour ne pas déplaire plus qu'il n'en faut à ses beaux-parents. Une fois seuls, Louis s'autorise à embrasser sans retenue sa compagne. Néanmoins, quand il lui propose de rester pour son bain, Sarah refuse et Louis admet que c'est mieux ainsi, afin qu'ils ne succombent pas à leurs envies<sup>354</sup>.

Refusant de s'avouer leurs désirs, Sarah et Louis se méprennent sur leurs sentiments, règne une incompréhension, qui les pousse à se séparer dès la première nuit, alors qu'ils souhaitent, en réalité, tous deux, reconsidérer le premier point du pacte qu'ils ont passé et qui concerne l'absence des relations sexuelles.

La disjonction survient si tôt la conjonction passée. Louis reprend ses obligations professionnelles à Versailles et délaisse son épouse, qui de son côté, s'occupe de sa future présentation à la reine et de son insertion dans le cercle de la noblesse française.

Lorsque Louis retrouve Sarah quelques temps après son arrivée, il est subjugué par la transformation de sa femme. Néanmoins, Louis ne la touche plus, et les gens commencent à s'interroger sur ce comportement, si singulier, pour un jeune et nouveau couple. Sarah est alors très vite mise au courant du nom de l'ancienne maîtresse de son mari, elle apprend que Madame de Maupin a même rencontré Louis dès son retour en France.

D'ailleurs, celle-ci tente de reconquérir son ancien amant par tous les moyens, malgré les nombreux refus qu'elle essuie. Les nouveaux époux finissent par discuter de la présence de cette ex maîtresse, alors qu'ils dansent à la Cour après la présentation devant les souverains, Louis s'explique : « Je suppose que des gens bien intentionnés vous ont déjà rapporté maintes rumeurs à son sujet. Je vous en prie, ignorez-les »<sup>355</sup>. Par ces mots, Louis tente de la rassurer sur sa loyauté, car il lui a fait une promesse, lui rester fidèle durant ce faux mariage. Louis veut réconforter Sarah en l'embrassant et en la touchant, mais trop de gens les observent et il se contente de sourire et de respecter les convenances. C'est ce moment précis,

<sup>354</sup>Éléonore Fernaye, *Audacieuse Sarah*, op. cit., p. 206.

<sup>355</sup>*Ibid.*, p. 225.

que choisit l'auteure, pour que son héroïne prenne conscience de son amour pour son mari : « À son insu, et presque malgré elle, elle [Sarah] était tombée amoureuse de son mari »<sup>356</sup>. Le lecteur ressent une certaine déception face à la découverte de cet amour qui semble si dénué de sens. En effet, le lecteur ne comprend pas quel fait majeur a aidé l'héroïne à se rendre compte de son amour.

Suite à la découverte de ses nouveaux sentiments, déjà quatre mois après son arrivée à Paris, Sarah décide de séduire son mari afin de le garder. Sa jalousie la pousse à envisager de lui refuser sa liberté, mais elle renonce rapidement à cette solution. Les domestiques ont pitié d'elle, ils savent qu'elle ne partage pas le lit de son mari.

D'ailleurs, les chapitres qui suivent mettent à l'épreuve le couple et la jalousie de Sarah. En effet, l'ex maîtresse, Madame de Maupin, avec la complicité de Dufay le valet de Louis, va mettre sur pied tout un stratagème pour récupérer son ex amant. Dufay joue donc un rôle important dans l'histoire, il est un opposant dans la conjonction du couple tout autant que Madame de Maupin.

Une fausse lettre d'amour signée par Louis est stratégiquement dissimulée par le valet afin d'être retrouvée par Sarah. Cette dernière, ne tarde pas à tomber dans le piège. Pensant que le billet lui est adressé, Sarah se dit que son mari a enfin envie d'elle, et va à sa rencontre pour consommer leur mariage. Le malentendu est malheureusement vite dissipé et la supercherie est comprise par Louis qui met fin à leurs ébats. Ce dix-neuvième chapitre installe une nouvelle disjonction. Sarah voit Louis la quitter alors qu'elle s'offrait à lui, sans qu'il ne lui fournisse aucune explication<sup>357</sup>.

Par la suite, le valet de Louis avoue à Sarah de soi-disant visites qu'aurait rendu son maître à Mme de Maupin. Le valet va même jusqu'à remettre à Sarah une seconde fausse lettre, dans laquelle Louis promet d'épouser son ex-maîtresse dès son retour d'Amérique : « Moi, Louis-Armand d'Arsac, baron de Crèvecœur et seigneur de Vilette, m'engage formellement à épouser Marie-Louis-Adélaïde-Victoire Maupin, dès lors que les circonstances nous seront favorables »<sup>358</sup>.

Suite à cet incident, même la comtesse d'Arsac prend en pitié sa belle-fille et

---

<sup>356</sup>Éléonore Fernaye, *Audacieuse Sarah*, op. cit., p. 226.

<sup>357</sup>*Ibid.*, p. 245.

<sup>358</sup>*Ibid.*, p. 250.

développe des sentiments à son encontre. Lorsque la mère de Louis découvre la promesse d'engagement, elle juge le document faux et tente de rassurer Sarah. La comtesse devient ainsi un adjuvant dans le récit.

Un nouveau flash-back intervient dans ce dix-neuvième chapitre<sup>359</sup>. Alors que le valet vient de remettre le faux document à Sarah en lui affirmant que son maître n'était pas rentré de la nuit, elle apprend par la comtesse que Louis, rentré au petit matin, dort dans sa chambre. C'est ainsi que Sarah comprend que le valet est complice de l'ex-maîtresse de son époux. Ce personnage de Madame de Maupin est semble-t-il un clin d'œil de l'auteure à Théophile Gauthier dans son roman *Mademoiselle Maupin* dont le personnage éponyme aime à conquérir les hommes.

Le mensonge, une fois découvert par Sarah, finit par rapprocher quelque peu le couple. En effet, suite à la découverte de l'hypocrisie de Dufay, Sarah décide de parler franchement à son mari, ce qui donne lieu à un long monologue<sup>360</sup>. Louis finit par réagir lorsqu'il se voit accuser d'infidélité, son honneur en prend un sacré coup. Se rappelant de leur pacte, Sarah lui propose de lui rendre sa liberté en l'autorisant à avoir des maîtresses. Bien que celui-ci refuse, ces arguments ne sont nullement liés à l'amour, il est juste un homme de parole. Il n'y a donc toujours pas de franche conjonction à ce niveau de la narration.

Dans le vingtième chapitre, l'ex-maîtresse de Louis tente, cette fois-ci, de le piéger. Mais celle-ci échoue et crée une conjonction entre les deux protagonistes, alors qu'elle cherche une séparation définitive. En effet, grâce au piège tendu par l'ex maîtresse de son mari, Sarah comprend que Louis tient toujours à la protéger.

S'ensuivra ensuite une scène qui révélera la jalousie de Louis, lorsqu'il verra un autre homme montré de l'intérêt pour sa femme. Louis se voyant accusé de jalousie par Monsieur de Nesle, le supposé courtisant de son épouse, ira jusqu'à le provoquer en duel. Sarah finit par parler librement et franchement à son mari et va même jusqu'à lui avouer ses sentiments. Cependant, avant que Louis ne puisse répondre aux accusations et aux aveux d'amour de Sarah, celle-ci crée pour la première fois une disjonction en le laissant seul.

Rejeté par son épouse, Louis affronte Monsieur de Nesle en duel, mais se refuse à tirer, et s'en sort indemne. Néanmoins, à son retour, le lecteur et Louis découvrent une nouvelle

<sup>359</sup>Éléonore Fernaye, *Audacieuse Sarah*, op. cit., p. 256.

<sup>360</sup>*Ibid.*, pp 257-259.

disjonction. Face à l'entêtement de son mari à vouloir laver son honneur, Sarah décide de repartir chez elle en Amérique. Elle laisse une lettre explicative à son mari, le libère et promet de témoigner en faveur d'une annulation de mariage.

### **II. 3. Complexe d'infériorité**

Quand, dans le troisième et dernier tome de la saga de *La Famille d'Arsac, Aventureuse Constance*, le capitaine Jhon Hadley découvre que Constance est une vraie lady française, il s'en veut d'avoir volé un baiser à celle-ci. John considère le baiser, bien qu'il est été échangé et non volé, comme une brutalité<sup>361</sup> commise à l'encontre de celle qu'il pensait être au départ une femme de chambre.

C'est Monsieur Spicks, le second du capitaine Hadley, qui mènera l'enquête pour retrouver le nom de Constance et permettre à son capitaine de présenter des excuses. Monsieur Spicks joue d'ailleurs un rôle d'adjuvant tout au long du récit, il sera une sorte de père pour Constance durant la traversée, c'est aussi un homme très respecté par John Hadley. Ainsi, il semble être un père de substitution pour les deux héros.

Un début de conjonction se met en place dès que Constance arrive sur le navire. John se remémore leur premier baiser puis fantasme pour la première fois sur la jeune femme<sup>362</sup>. Cependant, cette conjonction mentale est de très courte durée. En effet, le capitaine trouve la jeune dame capricieuse, il ne comprend pas que les exigences de celle-ci sont uniquement liées à la santé fragile de sa mère.

De plus, le second du Capitaine, se montre gentil avec la jeune dame. Alors que le lecteur voit en lui le comportement d'un père protecteur, John le voit comme un soupirant et éprouve de la jalousie à son encontre. Seul dans son coin et dans sa tête, John réussit à créer une conjonction suivie d'une disjonction sans même que Constance en ait conscience. Ceci démontre clairement l'importance de la psychologie des personnages dans la romance.

Le troisième chapitre s'achève par une disjonction. En effet, lorsque le capitaine invite Constance pour la première fois à dîner avec lui, celle-ci refuse, certainement par respect des convenances. John se sent alors remis à sa place et traité comme un simple domestique. La disjonction a encore lieu uniquement chez notre héros.

Suite à la survenue de quelques disputes devant le personnel navigant, les deux héros

<sup>361</sup>Éléonore Fernaye, *Aventureuse Constance*, op. cit., p. 30.

<sup>362</sup>*Ibid.*, p. 47.

décident de signer un traité de paix, afin de ne plus se quereller lorsqu'ils se trouvent en public. Une conjonction contractuelle est donc établie à la fin du quatrième chapitre. Cependant, John laisse clairement entendre à Constance qu'il en veut plus : « Je suis loin d'être contenté, madame, mais je me satisferai de ce compromis pour le moment »<sup>363</sup>. Alors qu'il obtient d'elle qu'elle se montre courtoise en public, John sous-entend, qu'il veut la même chose en privé. C'est le premier chapitre depuis le début du récit qui finit par une conjonction réelle entre les deux protagonistes.

Se sentant attiré par Constance, John décide de la tenir éloignée en l'énervant. Au sixième chapitre, les joutes verbales entre les deux protagonistes continuent de plus belle, alors que John prend encore plus conscience de son attirance pour la française. La jeune femme perturbe John dans son travail. Le second du capitaine, Monsieur Spicks, ira même jusqu'à lui donner des leçons pour faire la cour à Constance. Il lui conseillera de se montrer gentil avec la dame, plutôt que de la taquiner sans arrêt. Il veut que son capitaine fasse l'amour à Constance, afin que la traversée se passe au mieux, mais aussi pour le bien des deux protagonistes. Le second, Monsieur Spicks, joue un rôle d'adjuvant dans cette relation. Il comprend avant nos deux héros ce qui est bon pour eux.

Un rebondissement survient à la fin de ce sixième chapitre. Alors que Constance se réveille de nuit, pour se retrouver sur le pont du navire, elle croise John, qui va pour la première fois suivre les instructions de son second et se montrer courtois avec la jeune dame. Une conjonction achève ce sixième chapitre. Silencieusement, Constance accepte la demande du capitaine qui désire rester à ses côtés. Constance lâche prise, perd une bataille et accepte son sort sans rien dire, John est en quelque sorte sa faiblesse.

Après s'être confié l'un à l'autre sur leur situation respective de veuve et d'enfant illégitime, arrive notre élément perturbateur, un deuxième baiser viendra sceller ce début de relation alors que nous sommes à environ trente pourcent (30%) du récit. Cette fois-ci, c'est Constance, notre intrépide et audacieuse héroïne, qui embrassera John sans omettre d'y mettre la langue « Sa compagne l'avait surpris et, avant qu'il ait pu s'interroger sur ses agissements, elle insinua sa langue dans sa bouche, le taquinant avec un art consommé »<sup>364</sup>. Constance n'est nullement une vierge effarouchée, elle connaît l'amour et le flirt, de surcroît, elle n'hésite pas

<sup>363</sup>Éléonore Fernaye, *Aventureuse Constance*, op. cit., p. 66.

<sup>364</sup>*Ibid.*, p. 125.

à le montrer à John et à se faire plaisir au passage.

Tout comme John fantasmait sur Constance, celle-ci se met à son tour à s'imaginer certaines choses. Alors que John est poussé par son second à assouvir ses fantasmes, la dame de compagnie de la comtesse va jouer le rôle d'opposant et mettre en garde Constance, en l'avisant de la mauvaise réputation ducapitaine : « C'est un séducteur de premier ordre, qui passe le plus clair de son temps à terre avec des femmes de petite vertu et prend plaisir à détourner des âmes naïves »<sup>365</sup>. Loin de faire peur à Constance, ce portrait dressé par la dame de compagnie, éveille chez la jeune veuve l'envie de défendre et de protéger John. Elle comprend qu'un tel portrait de lui est fait uniquement, à cause de sa situation d'enfant illégitime.

La mise en garde de la dame de compagnie a un effet contraire sur Constance. Cette dernière est maintenant plus attirée que jamais par John, et finira par répondre : « Encore faudrait-il que Mr Hadley ait jeté son dévolu sur moi... »<sup>366</sup>. Dans sa réponse, Constance ne nie pas ne pas avoir envie du capitaine, elle doute qu'il ait envie d'elle. En voulant être un personnage opposant, Mary, la dame de compagnie, joue bien malgré elle un rôle d'adjuvant.

Le neuvième chapitre met en scène une grosse tempête. Celle-ci est l'occasion pour Constance de réfléchir à sa situation, elle prend conscience de son désir pour le capitaine et après plus de deux ans à porter le deuil, elle pense sérieusement à l'enlever.

L'auteure arrive à mettre le lecteur dans le bain de cette traversée en navire, grâce à une utilisation massive d'un vocabulaire relatif à la marine et aux marins :

son tricorne [...] Mazette, capitaine, vous passez à la revue ? [...] briquer le pont [...] affronter un grain, répliqua le barreur [...] rouler des cordages [...] le bastingage [...] la lucarne [...] le roulis [...] l'entrepont [...] les coursives [...] la barre [...] la houle [...] le gouvernail [...] les voiles [...] une poulie [...] me mousse [...] le second<sup>367</sup>.

Le lecteur est encore plus immergé dans le voyage, ce qui donne plus de réalisme au récit. Ainsi, le lecteur prend plus conscience de la situation et de l'action de l'océan.

Il n'y a pas de genre pur : la romance, dans laquelle les sentiments occupent la première place, agrège des traits propres à d'autres formes romanesques comme le roman d'aventures maritimes. Dans sa *Naissance du roman*, Massimo Fusillo a montré les liens entre le roman

---

<sup>365</sup>Éléonore Fernaye, *Aventureuse Constance*, op. cit., p. 95.

<sup>366</sup>*Ibid.*, p. 96.

<sup>367</sup>*Ibid.*, pp. 132-142.

d'amour antique et les formes de l'industrie culturelle moderne mais il montre qu'il existe également un lien privilégié et fort ancien entre roman d'amour et roman d'aventures : dans le roman grec, la mer est présente avec ses sous-thèmes obligés : enlèvement par des pirates, tempêtes, naufrages, périple mémorables... Cette veine se poursuit jusqu'à nos jours et Massimo Fusillo note : « Au XVIII<sup>e</sup> siècle, [...] certains motifs du roman grec restent bien vivants (enlèvements, naufrages, intrigues amoureuses [...]) »<sup>368</sup>.

Néanmoins ce qui distingue la romance actuelle du roman maritime classique moderne tel que l'ont conçu Jules Verne ou Joseph Conrad, c'est que ce genre essentiellement misogyne exclut la femme de son personnel actantiel. Dans les grands romans que sont *L'île mystérieuse*, *L'île au trésor*, *Le nègre du Narcisse*, *Lord Jim*, la femme est quasi absente. En effet, comme le précise Stéphanie Daligault dans *Le roman d'aventures maritime dans la littérature de jeunesse* :

Les grands auteurs de roman d'aventures maritimes refusaient de mettre en scène des héroïnes dans leurs récits, et évitaient le plus possible la présence de femmes aux côtés de leurs héros « Pas de femmes dans l'histoire » écrit Stevenson, et son point de vue est partagé par des romanciers comme Joseph Conrad ou Jules Verne. Pour eux, les femmes encombrant le récit, n'ayant aucun goût pour les combats et les armes, et ne font que détourner le héros de l'action. Ainsi les romans d'aventures en mer classiques contiennent des personnages presque exclusivement masculins<sup>369</sup>.

C'est en quoi la romance innove : la femme n'est plus seulement victime comme dans le roman d'amour grec antique, ou personnage périphérique passif, dans l'attente du retour du marin ou du soldat, comme dans les romans de Pierre Loti, mais héroïne à part entière.

C'est dans ce contexte que la description devient centrale : le milieu doit être impérativement décrit et une grande partie de la narration se déroulant sur l'océan, l'auteure prend grand soin de décrire l'univers physique de la mer : « elle [Constance] pouvait admirer les vagues crêtées d'écume prendre naissance, leur couleur passer du bleu intense, au vert foncé voire au gris quand la lumière déclinait. Le vent chargé d'embruns lui giflait le visage et le soleil faisait scintiller les flots d'un millier de reflets »<sup>370</sup>. D'ailleurs, le troisième tome, *Aventureuse Constance*, rappelle par bien des aspects le roman *Quand l'ouragan s'apaise* de

<sup>368</sup>Massimo Fusillo, *op. cit.*, p. 10.

<sup>369</sup>Stéphanie Daligault, *op. cit.*, p. 58.

<sup>370</sup>Éléonore Fernaye, *Aventureuse Constance*, *op. cit.*, p. 71.

Kathleen Woodiwiss considéré comme l'une des premières romances contemporaines. Dans ce récit publié en 1972, l'auteure accorde une importance considérable à la description de l'océan. Cet aspect réaliste confère au récit le crédit d'un ouvrage documenté dont le lexique spécifique, les paysages, et les scènes, permettent une représentation esthétique du milieu de la mer.

Si Éléonore Fernaye insiste à ce point, dans ce chapitre, sur les termes de navigation, c'est pour mettre en scène le prochain élément perturbateur. En effet, à la fin de ce chapitre, notre héroïne tombe à l'eau alors qu'elle est en train de recoudre, sur le pont, le second blessé alors que la tempête fait rage.

À la vue de cette catastrophe, John oublie tout devoir de retenu et de discrétion. En effet, devant tout le monde, il criera le prénom de Constance : « Constance ! s'exclama-t-il sans se soucier une seule seconde des convenances »<sup>371</sup>. À cette époque, une fille ou une dame doit se faire appeler mademoiselle ou madame suivi de son nom de famille devant la société. Tout manquement à cette politesse ou toute femme qui permettait d'être appelée par son prénom est mal jugée. L'entourage du capitaine devine immédiatement une familiarité et une intimité entre les deux héros, familiarité que ne se permettent même pas les couples mariés en public. Le laisser-aller de John à appeler ainsi Constance devant tout le monde est une preuve de son attachement pour Constance et de l'intimité de leur relation.

Romance oblige, Constance est sauvée de la noyade au dixième chapitre, en effet, les protagonistes ne peuvent pas mourir dans une romance. Même si le nom de son sauveteur reste secret, il semble évident que c'est le capitaine John qui en est à l'origine. En effet, c'est lui qui l'emmènera ensuite dans sa chambre, pour la déshabiller afin de lui éviter une hypothermie. Il est à noter que la technique du déshabillage des protagonistes pour se garder de tomber malade est également un grand classique de la romance et du roman d'amour en général.

Le secret, entourant le sauvetage de Constance, demeure d'ailleurs jusqu'à la fin de ce troisième et dernier tome de la saga *La Famille d'Arsac*. Cependant, il n'y a aucune raison de divulguer une telle information, le lecteur reste ainsi dans le flou, sans connaître ni comprendre les raisons, qui ont poussé l'auteure à dissimuler cette information, qui semble

---

<sup>371</sup>Éléonore Fernaye, *Aventureuse Constance*, *op. cit.*, p. 142.

pourtant cruciale pour le lecteur.

Après le sauvetage, alors que Constance est toujours dans la cabine du capitaine, les deux protagonistes échangent un baiser et commencent à flirter. Ces préliminaires amènent une nouvelle conjonction. John utilisera pour la première fois un mot doux pour nommer Constance : « Ma chérie, j'ai besoin d'entrer en vous »<sup>372</sup>. L'utilisation inattendue de ce terme prouve que John tombe amoureux de Constance. Nous sommes à quarante pourcent (40%) du récit, et l'auteure met en scène le couple qui s'adonne enfin à ses désirs charnels. Tout comme dans le premier tome de la saga, Éléonore Fernaye ne respecte pas le code anglo-saxon des soixante-dix pourcent (70%). Celui-ci est strictement réservé aux romances américaines, dont le cahier des charges stipule toutes les étapes importantes d'un récit.

La disjonction ne tarde pas à arriver juste après ce moment d'intimité partagé entre nos deux héros. En effet, alors que Constance pleure de plaisir, elle évoque indirectement son passé avec son défunt mari Étienne, pour souligner qu'elle n'avait plus ressenti autant de sentiments depuis des années. John ne manque pas de se méprendre sur les paroles de Constance, il ressent de la jalousie envers ce mari décédé et décide de se montrer rationnel.

Selon John, Constance n'est pas amoureuse de lui, leur relation est purement sexuelle. John se dit que maintenant qu'il a pu assouvir ses désirs, il pourra enfin s'enlever Constance de la tête. Toutefois, cette disjonction de fin de chapitre demeure positive. En effet, le dernier paragraphe montre clairement que nous avons droit à un petit moment d'échange affectueux entre les deux protagonistes et ce malgré les résolutions de John. Notre héros se rend compte alors de la difficulté, de ne pas intégrer les sentiments dans sa relation avec Constance.

Le onzième chapitre débute à la page cent-soixante et une, nous sommes à 43 % du récit, cela marque aussi la fin de la traversée. Le narrateur anonyme nous raconte la dernière nuit, que nos deux héros vont passer ensemble, sur le navire avant d'arriver au port de Boston, où ils sont censés se quitter définitivement.

Depuis sa noyade, Constance ne quitte plus la chambre du capitaine John Hadley. Ne tenant plus compte des convenances et ne se souciant guère de préserver leur réputation, nos deux protagonistes s'adonnent librement à l'amour. Même le narrateur anonyme insiste sur la nature de la relation entre nos deux héros, qui est purement sexuelle, il prédit leur séparation à

---

<sup>372</sup>Éléonore Fernaye, *Aventureuse Constance*, *op. cit.*, p. 158.

l'arrivée en Amérique : « De toute façon, une fois arrivés à Boston, ils [Constance et John] n'auraient ni le temps ni l'occasion de batifoler »<sup>373</sup>. De son côté, Constance assume ses choix et sa relation, bien qu'elle tente de se montrer un tant soit peu discrète. Même s'il feint ne rien savoir, l'équipage est au courant de la relation entre Constance et leur capitaine. En sauvant le second Spicks, au prix de sa vie, Constance a su gagner le respect des marins et s'assure donc ainsi leur discrétion.

Lorsque plus tard, John retrouve Constance, il ose avouer son attachement et dit : « Ne partez pas, je ne veux pas que vous partiez. Restez auprès de moi »<sup>374</sup>. Alors que nous ne sommes qu'en milieu de récit seulement, cette confiance n'est nullement adressée à l'intéressée. Notre héros se montre couard, ces mots, il ne les dira que dans sa tête. Au lieu de lui demander de rester en tant que sa maîtresse ou son épouse, John annoncera simplement à Constance que, dès le lendemain, ils arriveront à Boston.

Décidant de ne pas parler ouvertement, bien que ne souhaitant pas la séparation, nos deux protagonistes se prouvent leur attachement et leur amour lorsqu'ils partageront un dernier moment d'intimité sur le navire : « ils firent l'amour avec **tendresse, passion, désespoir, violence** »<sup>375</sup>.

Quand Constance décide enfin de se lancer et de parler de leur avenir, et nous remarquons qu'une fois n'est pas coutume c'est encore elle qui fera le premier pas, John lui annonce qu'il est propriétaire terrien et qu'il désire se rendre sur son domaine. John ne saisit pas l'occasion de parler de leur avenir à eux deux, il parle de ses projets. À la suite de quoi, John demande maladroitement à Constance, quand arriveront ses frères pour l'emmener elle et sa mère à Philadelphie. Constance se sent rejetée, elle se méprend sur la question posée par le capitaine. Malgré ce sentiment de rejet, elle veut tenter encore de le bousculer en lui parlant de sentiments et surtout d'avenir. Malheureusement un nouvel élément perturbateur survient. Constance et John sont coupés net dans leur conversation par l'arrivée des garde-côtes venus inspecter le navire.

Après un long jeu de séduction entre John et Constance durant toute la durée de la traversée, nos deux héros finissent par succomber à leurs désirs alors que nous sommes

---

<sup>373</sup>Éléonore Fernaye, *Aventureuse Constance*, *op. cit.*, p. 162.

<sup>374</sup>*Ibid.*, p. 170.

<sup>375</sup>*Ibid.*, p. 174. (C'est nous qui soulignons).

presque à la moitié du récit. La conjonction du couple est bien présente même si elle n'est que sexuelle. Aucun de nos deux protagonistes ne fera allusion au futur ni aux émotions. La disjonction survient lorsque le navire est à quelques jours d'accoster et qu'il se fait contrôler par les gardes côtes. Suite à la fouille, de l'alcool sera découvert et John sera emmené en prison. Le couple se sépare sans avoir eu l'occasion de se parler ni de faire ses adieux. La disjonction est franche et rapide.

Le quinzième chapitre se déroule au même moment que le quatorzième, soit trois jours après le débarquement. Ce chapitre nous permet donc de réaliser un flash-back dans la narration. Nous retrouvons donc notre héros John en prison, nous le découvrons seul, sans nouvelles de personne. Nulle âme ne lui ayant rendu visite, il est désormais persuadé d'avoir été abandonné par Constance.

Quand il se questionne sur les véritables raisons de son emprisonnement, John pense à l'espionnage, étant donné qu'on lui a interdit toute visite. Puis il soupçonne son père de l'avoir piégé. Quand enfin, après trois jours sans voir aucun être humain, sa mère vient lui rendre visite, après avoir graissé la patte du geôlier. Il apprend que la véritable accusation et la plus condamnable n'est nullement celle concernant la contrebande d'alcool, mais celle d'outrage aux bonnes mœurs. John est accusé d'avoir séduit Constance, elle est la raison de sa chute.

C'est ainsi que John apprend toutes les rumeurs qui circulent sur sa relation avec Constance et il s'en veut, tout en espérant que sa maîtresse ne soit pas à l'origine de l'accusation. Fait sur lequel ne manque pas de le rassurer sa mère, Mrs Lisa Hadley. Cette dernière quitte son fils avec un message de John à remettre à Constance. Mrs Lisa Hadley a d'ailleurs la ferme résolution de rencontrer la française. Bien qu'elle ne soit qu'une artiste ayant succombé à un noble, le duc de Compton, pour donner naissance à John, enfant montré du doigt et désigné comme bâtard par la société, Mrs Lisa Hadley ne s'interdit aucunement de rencontrer notre héroïne. Pour son fils, Lisa Hadley est prête à tout, même à ne pas respecter les convenances en tentant de rendre visite à la comtesse Constance. La mère de John joue définitivement un rôle d'adjuvant dans ce récit.

Le mode de narration, en focalisation alternée, nous ramène au dix-septième chapitre, vers une image de John alors qu'il se trouve toujours en prison. En voyant Constance venu lui

rendre visite dans sa cellule, il prend subitement conscience de leur séparation, Constance n'est plus sa maîtresse mais son « ancienne maîtresse »<sup>376</sup>. En la voyant accompagnée de Louis et d'Henry, John ne peut que s'imaginer le pire. Il craint que cette dernière ne soit enceinte, il craint avoir agi comme ce père qu'il méprise, le duc de Compton.

Ce manque de confiance en soi, déjà bien présent chez John, est d'autant plus évident, maintenant qu'il se trouve en prison. Notre héros s' imagine que Constance a été forcée de venir le voir, il va jusqu'à remettre en cause son jugement sur elle, et doute de sa déférence et de sa tolérance. Lorsque la jeune femme lui annonce que Louis et Henry sont venus le remercier et lui témoigner leurs reconnaissances d'avoir ramené leur mère et sœur à bon port, John pense qu'elle fait de l'humour en se montrant sarcastique<sup>377</sup>.

Quand Henry et Louis annoncent à John qu'ils s'occupent de lui trouver des avocats et se chargent de ses marins, celui-ci comprend qu'ils savent pour la nature de sa relation avec Constance. La conjonction entre nos deux héros survient quand Constance réclame de demeurer seule avec le capitaine et fait encore le premier pas en lui confirmant qu'elle est toujours sa maîtresse : « Elle lui prit le visage à deux mains pour l'embrasser, il s'abandonna enfin au bonheur qu'il n'avait osé éprouver en la voyant »<sup>378</sup>.

Cette rencontre en prison s'achève par une disjonction au moment où John parle de ses préjugés liés à la noblesse et attaque la famille de Constance. Face à de telles accusations, la jeune femme se montre froide et intraitable. Constance ne supporte pas que le capitaine parle ainsi de ses proches, d'autant plus qu'elle s'est montrée très ouverte et accueillante avec sa mère, Mrs Hadley. En effet, notre héroïne l'a accueillie sans tenir compte de son rang ou de ses origines.

Cette « querelle d'amoureux »<sup>379</sup> comme la qualifie Constance, n'empêche pas cette fin de chapitre de s'achever sur une note positive. En effet, la conjonction entre les deux protagonistes se vérifie, lorsque Constance, après sa dispute avec John, avoue pour la première fois à son frère qu'elle est éperdument amoureuse de John. Cette confession arrive, alors que Louis découvre sa sœur en larmes, juste après son altercation avec John. Louis

---

<sup>376</sup>Éléonore Fernaye, *Aventureuse Constance*, *op. cit.*, p. 253.

<sup>377</sup>*Ibid.*, pp 255-256.

<sup>378</sup>*Ibid.*, p. 259.

<sup>379</sup>*Ibid.*, p. 265.

demande alors à sa sœur : « Vous l'aimez donc à ce point ? »<sup>380</sup>. À cette question, Constance répond tout simplement par l'affirmative.

Le chapitre dix-huit reprend par une focalisation sur John qui entend les pleurs de Constance alors qu'il est au fond de sa cellule. C'est uniquement à ce moment là qu'il comprend avoir blessé notre héroïne. S'ensuit une longue réflexion de la part de John, il se demande s'il aime Constance, si celle-ci l'aime, ou si elle n'éprouve que de l'amitié à son rencontre. John envisage de se marier et pense à présenter des excuses<sup>381</sup>... tout son monde, alors qu'il est en prison, tourne autour de Constance.

Par la suite, Mrs Hadley, la mère de John, continue à jouer un rôle d'adjuvant dans le récit, en remettant à son fils une lettre de Constance. Dans ce message, notre héroïne parle du sentiment d'amitié qu'elle ressent pour John, mais elle lui avoue tenir à lui plus qu'il ne l'imagine. Le lecteur comprend qu'elle sous-entend l'aimer. Cette déclaration d'amitié et d'amour arrive avec une pointe de pessimiste disjonction, quand Constance explique que, pour leur bien à tous les deux et faire taire les ragots, elle ne pourra plus se rendre en prison<sup>382</sup>. Une visite de courtoisie est tolérée par la société, mais plus serait un manquement aux bonnes mœurs et avouer leur situation d'amants devant tout le monde.

Cette pointe de disjonction est vite balayée, quand John, en finissant la lecture de la lettre, s'avoue tout l'amour qu'il porte à Constance : « il aimait son ancienne passagère. Il admirait sa ténacité et son esprit, riait parfois en dépit de lui-même à ses piques, la désirait...La liste était trop longue »<sup>383</sup>. En lisant son billet, John n'intègre pas l'allusion implicite de Constance à l'attachement qu'elle lui porte. L'auteure continue de jouer sur les incompréhensions entre les héros afin de ne pas créer de conjonction finale. John est désormais persuadé que l'amour qu'il éprouve n'est pas partagé, bien que le lecteur, au fait des différents sentiments, grâce à la double focalisation, soit déjà fixé sur la passion qui habite les héros.

Dans le même chapitre, la focalisation bascule ensuite sur le personnage de Constance, qui organise une soirée, dans le but de rallier les nantis de Boston à sa cause : réhabiliter la

---

<sup>380</sup>Éléonore Fernaye, *Aventureuse Constance*, op. cit., p. 267.

<sup>381</sup>*Ibid.*, pp 268-269.

<sup>382</sup>*Ibid.*, p. 272.

<sup>383</sup>*Ibid.*, p. 273.

réputation du capitaine et le laver de tout soupçon. Après enquête, Henry, le beau-frère de Constance, découvre qui est derrière le chef d'accusation et surtout qui tente de piéger John. Il s'agit d'un certain Mr Sinclair connu pour être un politicien ambitieux. Celui-ci a été aidé dans sa manœuvre par Hicks, qui est à l'origine de l'exclusion de John du port de Philadelphie. Il s'agit donc bel et bien d'une vengeance. Éléonore Fernaye va alors mettre en scène, fait rarissime dans les romances historiques, un personnage homosexuel, qui n'est autre que le fils de Mr Sinclair.

Dès son entrée en scène, le fils Sinclair jouera, bien malgré lui, un rôle d'adjuvant. Dans un premier temps, Constance le manipulera pour obtenir des informations sur son père. Par la suite, elle et le fils Sinclair se découvrent des points communs et finissent par se lier d'amitié, il finira même par l'inviter chez lui, afin qu'elle pose pour son maître de dessin. C'est pour Constance l'occasion rêvée d'accéder au bureau de Mr Sinclair père, le politicien. Elle s'empresse donc d'accepter l'invitation. Le fils Sinclair n'assume pas ouvertement son homosexualité, il est donc surpris qu'une femme, en l'occurrence Constance, lui parle de sa relation avec John et qu'elle ose clamer qu'elle est seule à décider de sa vie. Ce fait ne manquera pas de faire réfléchir le fils Sinclair sur sa propre situation amoureuse.

Voilà maintenant deux mois que l'aventure a commencé pour Constance et John. Le chapitre dix-neuf s'ouvre sur une salle d'audience, le procès du capitaine débute. À l'issue de ce premier jour de procès, grâce à l'aide de sa mère, John est assigné à résidence au lieu de retourner en prison en attendant la suite du procès. Sa mère lui louera alors une maison, qui jouxte celle de Louis et Henry, le frère et le beau-frère de Constance. Les deux demeures sont séparées par une simple barrière.

Ce chapitre s'achève sur une conjonction marquée par un baiser échangé entre nos deux héros « Sans répondre, elle l'agrippa par les bras, inversa leurs positions et l'embrassa »<sup>384</sup>. Encore une fois, le lecteur remarquera que c'est Constance qui fera le premier pas. Bien que John soit maître à bord de son bateau, Constance dirige cette relation avec le capitaine.

Suite à sa sortie de prison, John voit Constance comme sa sauveuse. Nous avons ici une inversion des rôles, assez inédite dans la romance et le roman d'amour. En effet, c'est

---

<sup>384</sup>Éléonore Fernaye, *Aventureuse Constance*, *op. cit.*, p. 280.

habituellement l'homme viril qui vient sauver sa belle et non le contraire. Généralement, dans la romance, le héros sauve l'héroïne d'une situation inextricable, d'un danger concret, alors que l'héroïne va le sauver de lui même, le sauvetage est plus psychologique.

Dans cette romance, Éléonore Fernaye met en scène un double sauvetage pour notre héros John. Il est d'abord relâché de prison grâce à l'intervention de Constance, mais elle l'aide également à dépasser ses problèmes psychologiques liés à sa situation d'enfant illégitime, et donc de son manque de confiance en lui face aux gens de la noblesse.

Dans ce dix-neuvième chapitre, l'amour charnel sera célébré avant toute chose. Nous retrouvons toujours notre Constance entreprenante qui prendra les devants : « Constance eut un petit rire clair et ses mains descendirent le long des épaules et des bras de John jusqu'à s'attarder sur son membre. »<sup>385</sup>. Cette caresse est généralement décrite comme guidée par l'homme et non initié par la femme dans les romances, or ici, l'auteure décide d'aller à l'encontre de cette façon de faire à travers son aventureuse héroïne.

Ce changement de situation, dans le comportement sexuel de l'héroïne, peut évidemment s'expliquer du fait que Constance n'est nullement une vierge ingénue, mais une veuve expérimentée. D'ailleurs en choisissant de mettre en scène une telle héroïne, l'auteure va également à l'encontre de ce qui se fait généralement dans la romance anglo-saxonne.

Nous retrouvons un cas de figure similaire chez l'auteure française Cassandra O'Donnell, qui met en scène une héroïne mère célibataire dans sa romance fantastique *Rebecca Kean*. Ou encore chez l'auteure française Angela Behelle, qui met en scène une jeune veuve dans le premier tome de sa saga érotique *La Société*. Il semble que les auteures françaises de romance aiment à transgresser certains codes du genre, en mettant en scène des femmes plus en adéquation avec la société moderne.

Or, dans les romances anglo-saxonnes en général, ou dans les romances historiques en particulier, les héroïnes sont bien souvent de jeunes innocentes guidées par des héros expérimentés. Dans cette saga, notre auteure transgresse donc certaines règles de la romance historique en mettant en avant une veuve comme personnage principal.

Quand les deux amants, héros du troisième tome de la saga, se retrouvent, c'est encore sous l'influence de Constance que John la pénètre dans une position assez rare dans la

---

<sup>385</sup>Éléonore Fernaye, *Aventureuse Constance*, *op. cit.*, p. 300.

romance historique, la levrette<sup>386</sup>. Encore une fois, ce choix de position par rapport à celle du missionnaire traditionnellement usitée dans les romances historiques, peut s'expliquer par l'expérience de l'héroïne.

Alors que nous sommes à quatre-vingt-deux pourcent (82 %) de l'histoire, une conjonction sentimentale suit cette conjonction corporelle. En effet, les deux amants finissent par s'avouer leur amour mutuel<sup>387</sup>. La focalisation bascule ensuite sur Constance, elle se questionne intérieurement sur leur avenir, sur le mariage. Elle pense avec certitude que sa famille ne cautionnera jamais un mariage avec un enfant illégitime, elle prend conscience qu'elle ne veut pas être une femme de marin qui attend son homme à la maison, elle veut voyager. Constance est exigeante.

C'est alors qu'il semble évident à notre héroïne, que la rupture est souhaitable<sup>388</sup>, bien qu'elle ne fasse aucunement part de ses réflexions à John. Contrairement à Constance, le capitaine partagera ses pensées et commettra l'erreur de prononcer la phrase à ne pas dire car forcément elle sera comprise de travers. En effet, selon lui, sa mère tente de les pousser à l'autel<sup>389</sup>. Constance en déduit automatiquement qu'il ne veut pas d'elle comme épouse. Encore une fois, l'auteure choisit la stratégie de l'incompréhension pour séparer les deux protagonistes et créer la disjonction.

John s'enfonce encore plus en se dévalorisant et en rappelant leur différence de rang : « je ne pense pas non plus que tu voudrais d'une union au rabais »<sup>390</sup>. La querelle est interrompue quand on entend sonner à la porte. Nos deux protagonistes n'achèvent pas leur discussion et le chapitre vingt s'achève sur cette semi-disjonction liée à leur statut social et au mariage.

### **III. UNE ÉTERNITÉ À ÊTRE HEUREUX**

#### **III. 1. Les amis au secours du couple**

Dans *Scandaleuse Élisabeth*, les personnages secondaires sont lésés et l'intrigue se focalise sur le couple qui maintenant, arrivé à la fin du récit, se déchire. Cependant, c'est bel et bien l'intrusion de deux personnages secondaires Félicité, amie d'Élisabeth, et Louis, frère

<sup>386</sup>Éléonore Fernaye, *Aventureuse Constance*, op. cit., pp 303-304.

<sup>387</sup>*Ibid.*, pp. 307-308.

<sup>388</sup>*Ibid.*, p. 311.

<sup>389</sup>*Ibid.*, p. 313.

<sup>390</sup>*Ibid.*

d'Élisabeth et ami d'Henry, qui poussera l'intrigue à avancer. Félicité et Louis deviennent l'appui solide du couple, afin de dissiper les malentendus. Henry ira même jusqu'à soutenir sa sœur en lui donnant la possibilité de rompre le mariage. C'est justement à ce moment, qu'Élisabeth prend conscience de ses sentiments pour Henry et se rend subitement compte qu'elle ne peut plus vivre sans lui.

Plus tard, au dix-huitième chapitre, c'est Louis qui révélera à Henry un secret sur Élisabeth. En effet, Élisabeth ne voulait pas qu'Henry sache qu'elle l'aimait et qu'elle pensait qu'il ferait un bon époux. Et bien qu'elle ait eu la possibilité de choisir son mari, c'est lui qu'elle a agréé. Louis rappelle également à Henry que sa sœur rejette l'idée du mariage et non l'homme qu'il est<sup>391</sup>.

Quand Élisabeth est sur le point de mourir, après sa fausse couche et sa dispute avec son mari, c'est grâce au prêtre venu confesser la mourante qu'Henry réalise qu'elle ne lui a pas menti et qu'elle n'a aucunement tenté de se faire avorter. Henry reconnaît ses torts et comprend qu'il aime Élisabeth à deux chapitres de la fin<sup>392</sup>.

Le point de vue alterné du narrateur, permet au lecteur d'être pris dans l'histoire, de s'identifier facilement aux deux protagonistes et de s'y attacher. Nous passons ainsi de la perception des sentiments d'Élisabeth à ceux d'Henry. Cette focalisation alternée permet au lecteur de faire le distinguo, entre le discours des protagonistes, et leurs ressentis cachés et refoulés, tenus secrets jusqu'à la fin de la narration. Nous percevons ainsi tout l'étendu des malentendus et des quiproquos qui ont gangrené leur vie.

Il faut cependant attendre l'avant-dernier chapitre, pour qu'Henry avoue son amour à sa « belle dame », surnom qu'il lui avait donné lors de leur première rencontre anonyme au bal de l'opéra. Il dira : « je redoutais de m'attacher à vous. Mais j'ignorais que c'était chose faite. Je vous aime, belle dame »<sup>393</sup>. Bien que cette déclaration ressemble à une conjonction, elle n'en est pas vraiment une, car, trop émue, Élisabeth va montrer son amour pas les actes et non par la parole. Cette absence d'expression va encore une fois installer un malentendu entre nos deux héros. En effet, après avoir avoué son amour à sa belle, Henry dira « Je suis désolé de

---

<sup>391</sup>Éléonore Fernaye, *Scandaleuse Élisabeth*, op. cit., pp 252-253.

<sup>392</sup>*Ibid.*, pp 249-250.

<sup>393</sup>*Ibid.*, p. 269.

vous imposer des sentiments que vous jugerez peut-être inopportun »<sup>394</sup>.

L'avant dernier chapitre, concerne le réveil de notre héroïne après une semaine de coma, c'est le moment des explications. Henry et Élisabeth dissipent enfin les malentendus, se parlent avec franchise, révèlent les causes de leur haine et de la rancune démesurée d'Henry. En effet, Élisabeth a su dépasser ce piège du mariage, quand Henry n'arrivait pas oublier les paroles ou à leur donner une autre interprétation ou compréhension. Souffrant d'un complexe d'infériorité de part son statut de prolétaire, il était plus facile pour lui de prendre les paroles de la jeune femme au pied de la lettre, quant à son refus de l'épouser. Or, rappelons-le, assoiffée de liberté, Élisabeth ne cherchait pas son bonheur au bras d'un homme, elle y voyait plutôt une perte d'indépendance.

Il faut attendre la fin du vingtième et dernier chapitre, pour voir arriver la conjonction finale. Éléonore Fernaye aura tenu son lecteur en haleine jusqu'au bout. Un mois vient de s'achever après la fausse couche d'Élisabeth et l'ordre n'est toujours pas rétabli. Notre couple dort chastement ensemble, Henry se comporte tel l'amoureux transi, mais aucune relation charnelle ne le lie à Élisabeth. Celle-ci décide alors d'être la jeune scandaleuse qu'il a connu et se montre aguicheuse et dépravée, afin qu'Henry lui refasse l'amour comme il l'avait fait six mois plus tôt, juste après le bal de l'Opéra. Élisabeth décide de mener la danse, c'est elle qui propose et c'est à Henry de disposer<sup>395</sup>.

S'ensuit dans ce dernier chapitre une magnifique description de leur jeu amoureux et de leur première fois après réconciliation, aveu et reconnaissance des torts et des préjudices de chacun. C'est d'ailleurs l'acte amoureux, en tant que tel, qui accapare la plus grande partie de ce chapitre, qui nous décrit le troisième acte charnel, à près de quatre-vingt-quinze pourcent (95 %) du roman. Élisabeth avoue enfin son amour : « Je vous aime, Henry. Si je veux un enfant de vous, c'est parce que je souhaite qu'il reste quelque chose de notre union [...] Ne me refusez pas cela, je vous en prie »<sup>396</sup>.

Nous l'avons vu, Éléonore Fernaye accorde une grande importance à la description des relations intimes entre les héros. Les relations interviennent dans le chapitre vingt (90% de la narration), tout comme dans les précédents, le treizième (60% de la narration), et le huitième

---

<sup>394</sup>Éléonore Fernaye, *Scandaleuse Élisabeth*, op. cit., p. 270.

<sup>395</sup>*Ibid.*, pp 275-277.

<sup>396</sup>*Ibid.*, p. 279.

(30% de la narration). L'acte sexuel, en lui-même, aide la narration et fait avancer l'intrigue.

Il est donc tout naturel que notre auteure consacre aux relations intimes, un chapitre entier à de nombreuses reprises, en le considérant, non comme une simple anecdote, mais comme un événement déterminant, justifiant ainsi sa recrudescence dans le récit. Alors que, dans une romance historique, certaines auteures anglo-saxonnes vont se contenter d'une description de quelques lignes ou de quelques paragraphes, et ce à environ soixante-dix pourcent (70 %) du récit, Éléonore Fernaye va décrire des préliminaires, des positions, des actes, des désirs, des demandes, des attentes, des ressentis, des sensations, des paroles, des sentiments, des échanges... L'ensemble de ces éléments liés au sexe vont tous dans le sens de la preuve de l'évolution du degré d'intimité du couple, de l'éveil de leur intérêt, du désir mutuel qui les anime et de surcroît de l'amour qui s'impose à eux<sup>397</sup>.

Dans cet extrait qui intervient à la fin de ce premier tome, Élisabeth va pour la première fois masturber son mari : « Une goutte d'humidité apparut [...] et, sans réfléchir, elle passa la langue dessus pour le recueillir [...] Élisabeth songea un instant à arrêter mais, puisque son époux ne disait rien, elle décida de faire à son idée, et se mit à déposer de légers baisers sur la chair...»<sup>398</sup>

Le degré d'intimité, de compréhension, d'échange réciproque et de complicité est tel que les descriptions bien qu'érotiques demeurent naturelles, spontanées, mais jamais mal séantes, vulgaires ou complaisantes comme dans la peinture exagérée des pulsions sexuelles et de leur satisfaction. Cette séquence amoureuse emplie de sentiment prend place à la fin de la narration et permet de découvrir une Elisabeth sûre d'elle, forte et aimante. Il convient de conserver à l'esprit les normes de la romance dans lesquelles l'érotisme ne constitue pas un élément indispensable ; en effet, le trait générique essentiel de la romance demeure la découverte du véritable amour. Dans cette saga, Éléonore Fernaye a su exploiter la thématique du ressenti amoureux dans sa dimension charnelle qui inclut la découverte du corps et du désir de l'autre mais également la naissance du désir du sujet. Ici la description de la volupté demeure un simple adjuvant dans la découverte de l'amour et le développement psychologique du personnage.

Un épilogue vient parachever la narration, on nous projette deux ans en avant. Cet

<sup>397</sup>Éléonore Fernaye, *Scandaleuse Élisabeth*, *op. cit.*, p. 282.

<sup>398</sup>*Ibid*, p. 282.

épilogue sert en fait d'introduction au deuxième tome de la saga, *Audacieuse Sarah*, qui aura comme principal protagoniste Louis, le frère d'Élisabeth. En effet, on nous annonce l'arrivée de Louis à Philadelphie, désormais lieu de résidence d'Élisabeth, qui a donc suivi Henry aux États-Unis d'Amérique. Cet épilogue est également un renforcement de la conjonction déjà annoncée dans le vingtième et dernier chapitre. Le lecteur découvre un *happy-end* qui n'est pas si basique que cela.

En effet Élisabeth est désormais mère et attend l'arrivée d'un second enfant. Mais l'événement le plus important et hors du commun, compte tenu de l'époque, réside dans le fait qu'elle ait réalisé son rêve en ouvrant une école pour filles orphelines où elle travaille en tant qu'enseignante. Notre héroïne a donc connu un épanouissement, non seulement personnel, mais aussi professionnel, ce qui n'est pas toujours le cas dans les romances historiques anglo-saxonnes, qui mettent en scène des femmes de la noblesse, qui ne connaissent qu'un épanouissement personnel.

Le travail de recherche et d'écriture réalisé par Éléonore Fernaye concernant la psychologisation de ses personnages, leur apporte une profondeur naturelle. Ceci, en plus de la réussite de l'ancrage historique, apporte une cohérence au récit qui fait parfois défaut dans les romances historiques anglo-saxonnes. *Scandaleuse Élisabeth* reste ancrée à la réalité et n'en est que moins fleur bleue.

### **III. 2. Le Hasard fait bien les choses**

Dans le vingt-deuxième et dernier chapitre de la saga *Audacieuse Sarah*, le lecteur retrouve Louis sur les traces de sa femme, après que celle-ci ait décidé de le quitter, pour retourner chez elle en Amérique. Il la retrouve par hasard, dans une auberge, alors qu'ils y font tous les deux halte, avant de rejoindre le port, pour y trouver une embarcation les menant en Amérique. Louis rejoint Sarah, dans sa chambre d'auberge, alors qu'elle ignore qu'il l'a suivi et retrouvé<sup>399</sup>. Louis raconte à sa femme comment il a renoncé au duel. Toujours dans la retenue, il lui touche l'épaule et commence enfin à se confier et déclare sa flamme :

Je vous aime Sarah. J'ai longtemps lutter pour refuser de le reconnaître, imaginant à tort que nous étions seulement réunis par une forme de tendresse et d'attrance physique, mais je me rends compte aujourd'hui combien je faisais fausse route. Vous m'êtes aussi nécessaire que l'air que je respire, et j'espère de tout cœur que vous aurez la bonté d'excuser mon attitude envers vous et que

---

<sup>399</sup>Éléonore Fernaye, *Audacieuse Sarah*, *op. cit.*, p. 293.

vous accepterez de demeurer auprès de moi.<sup>400</sup>

Nous sommes à quatre-vingt-seize pourcent (96%) du récit et Sarah a enfin droit à une touchante déclaration. Celle-ci semble toutefois manquer de réalisme. En effet, cette manifestation amoureuse est bien trop fleur bleue pour un Crève-cœur (surnom donné à Louis par les femmes de la Cour), surtout lorsqu'il l'a désigné aussi indispensable que l'oxygène.

Toutefois, malgré cette déclaration joyeusement acceptée par Sarah, notre héroïne décide de rentrer tout de même en Amérique pour s'occuper de sa plantation. Encore une fois, nous avons droit à une héroïne qui décide d'avoir avant tout un épanouissement professionnel. Contre toute attente, Louis décide de la suivre pour s'occuper du domaine à ses côtés, il a même des projets pour la plantation. Ce fait demeure, cependant, quelque peu surprenant, lorsque l'on sait à quel point Louis est fidèle au roi et à la cour. Louis si pragmatique et réfléchi tout au long du récit, se résout enfin à agir sur un coup de tête. Cette décision, bien qu'attendue par le lecteur, semble quelque peu précipitée, compte-tenu de la personnalité du héros.

La conjonction est scellée alors que le couple échange des promesses d'amour. S'ensuit une conjonction finale qui arrive à quatre-vingt dix-sept pourcent (97%) de ce deuxième tome, quand le couple fait l'amour pour la première fois. Ainsi le couple s'unit charnellement et sentimentalement. La scène se déroule dans la chambre de l'auberge, ce qui ressemble fortement à une mise en parallèle avec le tome premier de la saga, quand Élisabeth retrouve Henry dans une auberge pour leurs premiers ébats.

Contrairement à ce que le lecteur a pu lire et découvrir dans *Scandaleuse Élisabeth*, ici les scènes érotiques sont rares et l'auteure n'y consacre pas de chapitres entiers. La scène de la première relation sexuelle s'étale sur quelques pages et non sur tout un chapitre. Éléonore Fernaye nous y décrit Sarah, cette audacieuse femme, qui a quitté sa plantation pour aller à Philadelphie, puis en France, avec un sombre inconnu, découvrir les joies de l'amour charnel, de très longs mois après son mariage.

Le temps justement semble s'étendre beaucoup trop dans le récit. Malgré l'attirance évidente, entre les deux protagonistes, dès le début du récit, il n'est pas logique de devoir attendre jusqu'à la situation finale, des mois après le mariage, pour que le couple se donne

---

<sup>400</sup>Éléonore Fernaye, *Audacieuse Sarah*, op. cit., p. 295.

entièrement l'un à l'autre. Même s'il est évident, que la personnalité de Louis explique en partie cette attente, l'auteure semble avoir exagéré le caractère pragmatique et rigide du héros, au point où il en arrive à manquer de réalisme. Il est clair que dans *Audacieuse Sarah*, il y a un manque flagrant de passion, en comparaison avec le tome un, *Scandaleuse Élisabeth*.

Quand les flash-back apportent précision et éclaircissement au lecteur, les nombreux sauts dans le temps rallongent excessivement le récit au point de diminuer de son réalisme et de sa précision. Le lecteur a du mal à comprendre que le couple tarde autant à se retrouver. Dans *Scandaleuse Élisabeth*, les actions semblent s'enchaîner à une vitesse faramineuse, alors que dans *Audacieuse Sarah*, la narration paraît manquer d'actions. Fort heureusement, la focalisation alternée permet au lecteur une meilleure identification aux deux personnages, elle permet également de suivre l'évolution de la relation amoureuse des deux côtés.

L'épilogue arrive pour clôturer et confirmer cette fin heureuse. Voilà un an que Louis et Sarah se sont rencontrés pour la première fois. On y découvre que Louis a obtenu le consentement du roi pour son projet américain, ainsi il lui est toujours aussi fidèle. Louis a changé, il montre publiquement des marques d'amour envers sa femme, et comble du bonheur, pour cette romance à la fin somme toute basique et courante, Sarah annonce être enceinte<sup>401</sup> dans la dernière page du récit.

Cet épilogue est également l'occasion d'introduire l'une des deux protagonistes du troisième tome à savoir Constance, la sœur d'Élisabeth et Louis. Après plusieurs mois passés à la cour de Versailles, la jeune fille s'est transformée en une magnifique jeune femme. Ceci laisse entrevoir au lecteur que de prochaines aventures vont lui arriver.

### **III. 3. Ce que femme veut, dieu le veut**

Le vingt-quatrième et dernier chapitre de la saga *Aventureuse Constance* apporte son lot d'explications et d'éclaircissement sur les raisons qui ont poussé Constance à refuser la demande en mariage de John. On aurait pu penser que Constance s'est opposée au mariage, car se sachant stérile, elle voulait donner à John la possibilité d'avoir des enfants. Mais notre auteure en décide autrement. En effet, Constance ne veut tout simplement pas avoir à se sacrifier en ayant à attendre que son capitaine revienne de mer. Constance veut avoir John pour elle toute seule, elle ne veut pas le partager avec son métier qui l'amènerait à la quitter

---

<sup>401</sup>Éléonore Fernaye, *Audacieuse Sarah*, *op. cit.*, p. 306.

des mois durant. Il est vrai que cette raison semble un peu égoïste, de la part de cette héroïne prête à tout pour l'homme qu'elle aime, mais cette raison demeure tout à fait compréhensible.

Ce problème de séparation à cause du métier de John semble inextricable, car il a besoin de naviguer pour vivre, c'est sa source de revenu. À ce stade, la situation semble sans issue. Après cette explication entre nos deux héros, et au moment où Constance s'apprête à quitter définitivement John, celui-ci lui offre un baiser d'adieu plein de rage « il l'a rattrapa et l'embrassa avec une brutalité inconnue, dans une étreinte brûlante et lourde de sensualité »<sup>402</sup>. John semble vouloir ainsi la retenir, lui prouver son amour, lui montrer ce qu'elle est sur le point de perdre.

Au moment où elle le quitte, John ne manque pas d'ajouter « Je ne vous retiens pas, madame, dit-il d'un ton cinglant en la repoussant. Dites à votre mère que j'aurai au moins tenu parole. »<sup>403</sup>. John se montre froid et détaché, il accepte sa défaite. Une fois seule, Constance craque et laisse couler ses larmes. La disjonction survient alors que nous sommes à quatre-vingt-dix-sept pourcent (97 %) du récit.

La narration reprend des jours plus tard. Il n'y a plus aucun contact entre les deux protagonistes, John doit repartir en Angleterre. De son côté, après avoir vendu ses robes et ses nombreuses affaires ramenées de Paris, Constance devient riche. Cela fait maintenant trois semaines qu'elle a quitté Boston et qu'elle se trouve à Philadelphie avec sa famille. Façon de se rapprocher de John, elle a pris l'habitude de se promener aux alentours du port de Philadelphie. Mais un jour, alors que cela fait maintenant trois semaines que Constance s'y trouve un rebondissement survient. Constance, qui erre sur le port, est percutée par un homme qui n'est autre que le capitaine John Hadley.

Un flash-back, dans la narration, nous permet de réaliser une focalisation sur John et de découvrir les circonstances de son arrivée à Philadelphie, alors qu'il lui était strictement interdit d'y amarrer son navire. Après le heurt entre nos deux principaux protagonistes, John explique à Constance, qu'il n'est plus capitaine du Seahawk, celui-ci appartient maintenant à son père avec lequel il s'est réconcilié. John travaille à présent pour son père en tant que capitaine mais aux Antilles. Il a donc de bien moins longues distances à parcourir et n'aura plus à s'absenter trop longtemps, il ne doit séjourner aux Antilles que durant l'hiver.

<sup>402</sup>Éléonore Fernaye, *Aventureuse Constance*, op. cit., p. 361.

<sup>403</sup>*Ibid.*, p. 361.

John se met à espérer, c'est pour lui une seconde chance à ne pas rater « Constance, ma chérie... J'avais promis de me tenir tranquille, de ne pas vous poursuivre si vous me repoussiez, mais j'en suis incapable »<sup>404</sup>. Face à cette seconde déclaration, Constance ne manque pas de réitérer son refus de l'épouser. Rien y fait, elle est intransigeante, elle désire tout ou rien.

Cependant, John ne baisse pas les bras et continue son argumentation. Il est venu à Philadelphie pour la retrouver, lui proposer un travail d'interprète sur son navire afin qu'elle l'accompagne aux Indes occidentales où la population parle français et espagnol. Évidemment les femmes n'avaient pas leur place sur les navires, à cette époque. Mais, Éléonore Fernaye rend l'événement plus acceptable, car les hommes de John connaissent déjà Constance et qu'elle a sauvé le second, Mr Spick, d'une mort certaine au péril de sa vie. Constance est donc acceptée par l'équipage sur le nouveau navire qui a été rebaptisé Lady Constanza en son honneur.

Quand John réitère sa demande en mariage pour la troisième fois, Constance se montrera plus loquace « En ce cas... J'accepte. Avec joie, avec bonheur, avec reconnaissance. Je vous ai mis devant un choix impossible et, malgré tout, vous êtes parvenu à trouver une solution qui nous convient à tous les deux. Je vous aime John, conclut-elle en soutenant son regard »<sup>405</sup>. Il est vrai que cette fin de récit semble assez cliché, mais tel un sauveur ou un guerrier romain, John a su éliminer les obstacles pour convaincre sa belle de l'épouser.

Tout comme dans les deux précédents tomes, cette saga s'achève par un prologue qui nous plonge huit ans plus tard en 1799. Alors que les nobles peuvent désormais repartir en France, aucun des enfants d'Arsac ne souhaite y retourner pour s'établir. John et Constance, toujours aussi amoureux l'un de l'autre, ont recueilli un enfant abandonné et sont maintenant installés à Boston. John est le chargé d'affaires de son père alors que Constance rédige ses récits de voyage. Tout comme Élisabeth et Sarah, Constance travaille, elle est professionnellement épanouie dans cette romance historique.

La fin heureuse des romances historiques doit obligatoirement se conclure par un mariage étant donné le contexte historique. Généralement ce mariage est suivi par la naissance d'un enfant que le lecteur découvre dans l'épilogue. Or dans cette romance,

<sup>404</sup>Éléonore Fernaye, *Aventureuse Constance*, op. cit., p. 369.

<sup>405</sup>*Ibid.*, p. 372.

## ***ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE***

Éléonore Fernaye a mis en scène, fait très original, une héroïne souffrant de stérilité. Cependant, l'auteure réussit à réunir les composantes de la romance historique en intégrant l'enfant, bien que celui-ci soit adopté, ce qui reste tout aussi étonnant pour l'époque.

Nous avons vu dans ce chapitre que l'auteure a mis en place différents cas de figure pour la rencontre de ses héros. Il y a eu le banal coup de foudre, puis, le couple qui se déteste, et enfin le couple qui s'attire et se repousse en même temps. Dans la partie des disjonctions et conjonctions, l'auteure a mis en scène, un mariage forcé, un mariage arrangé et un mariage longtemps refusé. En effet, l'auteure a joué sur les incompréhensions, les contraintes et les complexes des héros afin d'alimenter le récit avec de nombreuses disjonctions. Enfin, dans le troisième invariant du dénouement final, l'auteure a fait appel, aux amis, au hasard, à la domination et à la détermination afin que nos héros aient droit à leur *happy-end*.

### CHAPITRE III

#### THÉMATIQUES DE LA ROMANCE

Dans ce troisième et dernier chapitre de la deuxième partie de notre travail, nous allons étudier la thématique de la romance à travers l'étude des différentes figures d'héroïnes auxquelles fait appel Éléonore Fernaye. Nous étudierons ensuite le couple dans son intégralité, nous définirons comment se font leurs échanges et leurs interactions. Enfin, nous reviendrons sur l'image de ces hommes héros présents dans la saga *La Famille d'Arsac*.

#### I. FIGURES DE L'HÉROÏNE

##### I. 1. La femme maîtresse

Éduquée dans un couvent de l'abbaye au Bois jusqu'à l'âge de dix-huit ans, ce qui peut laisser supposer une méconnaissance de la gent masculine et de la vie mondaine, Élisabeth, l'héroïne du premier tome de la saga, *Scandaleuse Élisabeth*, n'est toujours pas fiancée, deux ans après sa sortie du pensionnat. Cette situation est encore passable à son âge, au motif que son éducation doit être parachevée. Mais, quatre ans après sa sortie du couvent, alors qu'elle a maintenant atteint l'âge de vingt-deux ans, ce célibat inquiète ses parents qui appréhendent que leur fille ne coiffe Sainte Catherine. De son côté, Élisabeth a du mal à vivre aux côtés de ses parents, bien qu'elle n'ait pas forcément envie de se marier. Elle a bien quelques prétendants mais ne leur accorde que peu d'intérêt.

Conformément aux goûts de sa classe, Élisabeth a un penchant pour la mode, a le goût de l'élégance, de la distinction, et des bonnes manières. La mode et les vêtements sont importants pour elle et son amie Félicité. D'ailleurs, cette dernière réserve une chambre consacrée à la toilette et à la mise en beauté<sup>406</sup>. Quand Élisabeth doit se rendre au bal de l'Opéra, elle consulte son amie Félicité, qui l'aide à choisir sa robe et sa coiffure. Cependant, Élisabeth a un avis tranché concernant le médaillon familial, qu'elle ne retire jamais. Son instinct lui dicte de le garder, et c'est ce qu'elle va faire pour se rendre au bal masqué. Élisabeth accorde à ce bijou la valeur d'un talisman<sup>407</sup>. Et en effet, c'est ce même médaillon qui permettra à Henry de la reconnaître lorsqu'il la retrouvera par hasard quelques jours après le bal masqué. La saga d'Éléonore Fernaye intègre ainsi les caractéristiques du roman réaliste

---

<sup>406</sup>Éléonore Fernaye, *Scandaleuse Élisabeth*, op. cit., p. 14.

<sup>407</sup>*Ibid*, p. 15.

mais également celles du roman populaire ; les deux veines ne sont pas incompatibles. On verra chez Zola par exemple le réalisme poussé à son extrême par la précision dans l'enquête et la dimension didactique, mais dans le même temps un recours à des procédés comme le hasard, les coïncidences propres au roman populaire et d'aventures.

Selon Aristote, la reconnaissance (*anagnôrisis*) est en effet l'une des composantes essentielles de l'intrigue avec la péripétie ; comme cette dernière, elle constitue une inflexion déterminante et brutale du cours de la pièce. [...]

La reconnaissance peut advenir par raisonnement, par brutale anamnèse ou par signe (marque de naissance, cicatrice, bijou), cette dernière catégorie étant considérée comme la plus faible par Aristote.<sup>408</sup>

Quand Élisabeth, seule, croise pour la seconde fois, par hasard, Henry dans une rue malfamée, elle ne supporte pas d'être secourue et laisse croire à un rendez-vous galant. En réalité, elle se rend secrètement et discrètement à l'église apprendre la lecture aux défavorisés. Cette activité, bien qu'honorable à notre époque, ne l'est absolument pas à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle pour une jeune noble. Pour cacher ce qui semble être un méfait, Élisabeth préfère avouer une faiblesse plus pardonnable, celle de posséder un amant. Élisabeth choisit de jouer les dépravées, à la femme fatale, qui jongle entre une ribambelle d'amants. Par défiance, elle va même jusqu'à proposer à Henry de devenir lui aussi un de ces nombreux amants. Alors qu'Élisabeth fini par convaincre l'américain de sa proposition, elle se met à l'exciter :

Elle hasarda un nouveau coup d'œil et eut la surprise de découvrir qu'une autre partie de son anatomie semblait se raidir... et croître. Alors qu'elle dirigeait sa main vers cet endroit fascinant, il lui saisit promptement le poignet et lui murmure à l'oreille : - Mademoiselle d'Arsac, pour expertes que soient vos caresses, je vous saurai gré de vouloir les interrompre. Nous arrivons bientôt et je ne voudrai pas me couvrir de honte en me répondant comme un vulgaire collégien.<sup>409</sup>

Élisabeth joue les expérimentées, mais il n'en est rien. C'est pourquoi elle ne comprend nullement l'allusion d'Henry. La jeune femme de vingt-deux ans n'y connaît absolument rien au fonctionnement du corps masculin. C'est d'ailleurs plus par curiosité qu'elle pratique ses caresses maladroitement, à ce partenaire presque trentenaire et nullement inexpérimenté.

Plus tard, alors qu'Élisabeth rencontre son amant Henry, pour la première fois, dans

---

<sup>408</sup>Alexandre Gefen, « Scénarios de la reconnaissance », in *Nouvelle revue d'esthétique*, 2014/2 (n° 14), p. 71-80. DOI : 10.3917/nre.014.0071, [en ligne], [consulté le 12 août 2019], <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2014-2-page-71.htm>

<sup>409</sup>Éléonore Fernaye, *Scandaleuse Élisabeth*, op. cit., p. 98.

une auberge, celle-ci est nerveuse en raison de son manque d'expérience. Cependant, on nous décrit aussi une Élisabeth, qui prend des initiatives, elle n'est pas soumise, ne cache pas son désir et domine Henry dans leurs jeux amoureux. Élisabeth est toute en découverte, à l'écoute de son corps et des sensations qui l'animent. Lors de leurs premiers ébats elle se montre « passionnée et sans retenue »<sup>410</sup>.

Supposant la jeune femme expérimentée, Henry consomme cette première relation sans ménagement. Élisabeth juge alors la douleur ressentie au départ une punition, sans doute divine. En effet, pour préserver la chasteté des femmes, on leur expliquait que l'acte n'était plaisant que pour les hommes. L'interrogeant sur le moyen de contraception utilisé, Élisabeth ment éhontément à Henry, afin qu'il n'interrompe pas leur relation. Ignorante de ces choses, elle ne s'est nullement protégée. À cette époque, les jeunes femmes utilisaient des contraceptifs traditionnels dont les secrets se transmettaient de génération en génération ou de bouche à oreille.

La jouissance entraîne les pleurs Élisabeth et Henry n'a toujours pas pris conscience que sa belle était vierge. Participant à l'histoire, cette scène d'amour n'est pas du tout un cliché, bien au contraire, elle fait l'objet d'un traitement esthétique et a sa logique dans la narration. Nous remarquons d'ailleurs que tout acte d'amour décrit, dans cette saga de *La Famille d'Arsac*, n'est nullement un ajout superficiel. Chaque relation arrive à point nommé dans la narration, aide à son évolution et révèle le renforcement de l'intimité du couple. Nous découvrons la première relation charnelle, entre Élisabeth et Henry, en tant qu'amants, puis en tant que mari et femme, et ensuite au dénouement final, après la fausse couche d'Élisabeth. Toutes des étapes stratégiques dans l'évolution de la relation de ce couple.

Outrepasant ses droits et les convenances, Élisabeth d'Arsac est une jeune femme passionnée, qui refuse la présence d'un chaperon. S'inquiétant de l'instruction des filles et des femmes et de leur situation dans la société, Élisabeth revendique, pour la gent féminine, le droit à l'éducation et à l'accès aux métiers réservés aux hommes. En définitif, elle revendique l'égalité homme femmes.

Il faut attendre 1791 en France, pour que soit rédigée la *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* par Olympe de Gouges. L'avant-gardiste Élisabeth a treize ans

---

<sup>410</sup>Éléonore Fernaye, *Scandaleuse Élisabeth*, op. cit., p. 110.

d'avance sur son époque. Nous tenons à souligner, que les écoles pour filles ne deviennent obligatoires qu'à compter de 1850 en France<sup>411</sup>. Quant au droit d'exercer une profession d'homme, il faudra attendre en France, l'année 1983 et l'arrivée de la loi Roudy<sup>412</sup>. Une loi qui arrive plus de deux siècles, après que notre héroïne féministe l'ait revendiquée.

Avant tout, voyons comment se définit le féminisme. Selon l'encyclopédie en ligne Larousse, le féminisme est un « Mouvement militant pour l'amélioration et l'extension du rôle et des droits des femmes dans la société »<sup>413</sup>. D'après cette définition, Élisabeth n'est pas une féministe, car elle n'appartient à aucun mouvement militant. Son combat se fait à titre personnel. Cependant, sa bataille est orientée, elle cherche à améliorer la condition de la femme en générale. Et c'est justement en ce sens qu'elle peut être qualifiée de féministe. Son comportement et ses actes la désignent également comme féministe. Élisabeth a des convictions, mène un combat, et bien qu'elle s'en cache, sa famille et ses amies en ont une vague connaissance.

Il est à noter que le mouvement féministe en France est né au XVIII<sup>e</sup> siècle, sous la Révolution de 1789, grâce aux philosophes et aux femmes de lettres. Notre héroïne, bien qu'avant-gardiste, est en adéquation avec son époque, le contexte historique de cette période donne du réalisme aux idées d'Élisabeth d'Arsac.

La libération sexuelle de la femme est un élément important du combat féministe. La femme a ainsi le droit de disposer librement de son corps. La libéralisation de la contraception et de l'avortement font partie des ces batailles menées encore de nos jours. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, tout acte sexuel est risqué pour la femme quand celui-ci se déroule hors mariage. Il peut entraîner une grossesse, ou un recours à des avortements déclenchés, très dangereux. Parfois, si les faits sont sus, la grossesse entraîne un bannissement de la société et de la cellule familiale.

Il était alors, et l'est encore dans certains pays, essentiellement pour des raisons liées à la religion ou aux coutumes, recommandé de ne pas pratiquer ce qui est communément appelé le péché de chair. On n'hésitait pas alors à marier les jeunes filles très jeunes, ou à les dégoûter des rapports charnels. C'est, d'ailleurs, ce que fait la comtesse Louise avec sa fille

---

<sup>411</sup>Loi Falloux stipule l'obligation de créer des écoles de filles dans les communes de 800 habitants.

<sup>412</sup>Loi Roudy pose le principe de l'égalité professionnelle entre les femmes et les hommes en 1983.

<sup>413</sup>Larousse, [en ligne], [consulté le 20 août 2018] <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/feminisme/51566>.

Élisabeth, quand elle lui dicte de « supporter ce désagrément »<sup>414</sup> en parlant de la relation sexuelle.

Il est clair, qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle en France, la femme ne peut pas disposer librement de son corps. Élisabeth est priée par sa mère de satisfaire les besoins de son mari, d'obéir à ses demandes les plus extravagantes et repoussantes<sup>415</sup>. Ce que la comtesse ignore, c'est qu'Élisabeth a déjà disposé de son corps et connu le plaisir. On n'écouterait que ses envies et non les dogmes de la société ou de la religion, Élisabeth s'est montrée féministe. Le désir et le plaisir dépeints, par l'auteure, ne sont ainsi nullement réservés au domaine masculin, ils sont l'apanage des femmes et Éléonore Fernaye y consacre trois chapitres.

Au grand dam de ses parents, Élisabeth ne croit ni en l'amour ni au mariage, qu'elle considère mièvre et néfaste, rendant les femmes tributaires des hommes. Plus les années passent, plus les d'Arsac perdent espoir quant à la concrétisation d'un mariage avantageux. Or, le sort et le futur de toute fille noble à l'époque, se résume à convoler en justes noces, à tenir une maison et à assurer une descendance. En agissant de la sorte et en se rebellant contre le décorum, la moderniste Élisabeth va à l'encontre de ce qu'on attend d'elle, ne remplit pas son devoir et ne respecte pas l'étiquette. Résolue et déterminée, Élisabeth esquivait tout prétendant et toute demande en mariage.

Pour Élisabeth, la liberté des femmes et leur indépendance passe par l'exercice d'un métier, en l'occurrence, pour elle, l'enseignement. Cette vision est à l'opposé des considérations de l'époque, mais aussi et surtout, de celle de sa mère, la comtesse Louise. Lors d'une discussion en tête à tête avec Henry, le lecteur découvre le plan d'Élisabeth. Son dessein pour les femmes est étudié et semble complet. Nous découvrons une héroïne qui pense à tout pour la bonne réalisation de son projet, qui consiste à ouvrir des écoles destinées à l'éducation des femmes. Ce plan est né chez Élisabeth, car elle désire donner aux femmes la possibilité de subvenir à leurs besoins, sans être obligées de se marier. Élisabeth dit à ce sujet : « Il convient, me semble-t-il, que chaque femme dispose, d'une éducation appropriée qui lui permette de vivre indépendamment. Elles sont tellement nombreuses à devoir s'assurer un revenu en se mariant ! »<sup>416</sup>.

---

<sup>414</sup>Éléonore Fernaye, *Scandaleuse Élisabeth*, op. cit., p. 166.

<sup>415</sup>*Ibid.*

<sup>416</sup>*Ibid.*, p. 83.

Élisabeth a clairement des idées féministes, car son projet va à l'encontre du système patriarcal qui règne en maître au XVIII<sup>e</sup> siècle. Élisabeth a même pensé aux moyens de financer les écoles. Selon elle, les dames nobles et le Royaume de France sont à même de soutenir son projet.

Grosse déception pour le lecteur, quand la « scandaleuse » Élisabeth exécute une fulgurante régression après son mariage. Nonobstant ses grands discours sur l'indépendance des femmes, dès qu'elle se marie, Élisabeth perd de sa volonté d'indépendance et se focalise sur son couple. Il faut attendre l'épilogue, qui nous projette deux ans après l'union des deux protagonistes, pour découvrir qu'Élisabeth travaille et a réalisé son rêve d'ouvrir son école pour filles à Philadelphie.

Face à une telle héroïne assoiffée de liberté, il ne pouvait y avoir qu'un Américain, Henry Wolton, lui aussi épris de liberté, pour la comprendre. En effet, les Américains sont en pleine révolte contre les Anglais et se battent pour leur indépendance, tout comme Élisabeth se bat, à sa manière, pour que les femmes s'accordent plus de libertés.

Pour Élisabeth, l'amour n'est qu'un sentiment dangereux, dont le seul but est de lier les femmes à leur père, dans un premier temps, puis à leur mari, afin qu'ils en fassent des êtres plus dociles et soumis. Elle dira que la femme peut être aussi douée que l'homme à la seule condition que : « elle [la femme] sache se défaire de toutes les théories ridicules dans lesquelles on l'entretient sur l'amour »<sup>417</sup>. Le sentiment amoureux affaiblit la femme, il est son ennemi, et est en désaccord avec son besoin d'indépendance et de progression.

Dans une dernière conversation en tête à tête avec Henry, Élisabeth déclare : « Il est vrai que l'amour est l'affaire des femmes : il les pousse à se marier et, ce faisant, les prive de leur liberté »<sup>418</sup>. Malheureusement le lecteur n'en saura pas plus sur la question, Élisabeth se voit obliger de reprendre son jeu d'actrice au sein de son entourage et de jouer à la jeune fille noble.

Très vite, la comtesse Louise va blâmer sa fille. Pour cette dame de la vieille école, un tel langage sur l'indépendance des femmes, et de telles manières affirmées, peuvent faire peur aux hommes et décourager les prétendants<sup>419</sup>. Clairement, les mères n'ont qu'un seul souci en

---

<sup>417</sup>Éléonore Fernaye, *Scandaleuse Élisabeth*, *op. cit.*, p. 79.

<sup>418</sup>*Ibid.*, p. 85.

<sup>419</sup>*Ibid.*, p. 81.

tête, marier leurs filles. Nous retrouvons le même acharnement à vouloir marier ses filles dans bon nombre de romances historiques essentiellement, c'est le cas d'ailleurs de Mrs Bennet dans *Orgueil et Préjugés* qui est prête à tout accepter au point d'en paraître ridicule dans le seul espoir de placer ses filles.

D'un autre côté, Élisabeth est seule, jeune fragile, elle finit par se dire que sa mère a raison. Elle se questionne sur sa normalité<sup>420</sup> et se demande pourquoi elle ne peut pas être comme ces autres filles, qui se tourmentent pour des événements bien plus futiles, tels que la couleur de leur robe ou la date du prochain bal.

Fait rarissime à cette époque, Élisabeth voit la perte de sa virginité comme un détail insignifiant et non comme un précieux présent<sup>421</sup> à conserver à tout prix. Elle aurait pu faire chanter Henry et exiger qu'il l'épouse, sous peine de se retrouver condamner, comme c'est encore le cas dans certains pays du monde.

Alors qu'Henry était plein de remords, Élisabeth assumait totalement l'acte amoureux, elle ne regrettait rien et n'éprouvait aucune crainte contrairement à lui<sup>422</sup>. Élisabeth est satisfaite et heureuse, alors qu'Henry culpabilise même si le désir est encore là<sup>423</sup>.

Bien qu'Élisabeth n'accorde pas d'importance à la perte de son innocence, elle estime que sa relation avec Henry servait uniquement l'expérience et s'interdit toute deuxième tentative, car « elle tenait à sa réputation »<sup>424</sup>. Toute autre tentative relèverait donc du libertinage et Élisabeth ne l'accepte pas. Cet autre point, absurde si l'on put dire, pour cette héroïne avant-gardiste, révèle un besoin de liberté en demi-teinte. Son besoin d'indépendance reste quand même influencé par le contexte social et religieux de l'époque, et l'interdit demeure présent, bien qu'il s'exprime inconsciemment.

Élisabeth est féministe, mais sans en faire trop. Elle assume certains faits, mais pas tous. Revendiquer le droit au travail et à l'instruction des filles et des femmes lui semblent une cause noble. Elle continuera donc cette activité secrète et ce même, après avoir été découverte par Henry. Cependant, avoir un amant pour son propre plaisir lui semble avilissant. Bien que pouvant parfaitement prolonger sa relation avec son Henry en cachette,

<sup>420</sup>Éléonore Fernaye, *Scandaleuse Élisabeth*, op. cit., p. 81.

<sup>421</sup>*Ibid.*, p. 119.

<sup>422</sup>*Ibid.*, p. 120.

<sup>423</sup>*Ibid.*, p. 121.

<sup>424</sup>*Ibid.*, p. 133.

elle décide d'y mettre fin sous prétexte de conserver sa réputation. On y regardant de plus près, et en prenant en compte le contexte socio-historique, la noble Élisabeth a déjà perdu tout honneur. Les leçons qu'elle donne en cachette, la perte de sa chasteté, qui plus est avec un roturier américain, sont des faits hautement condamnables à l'époque, par la cellule familiale et par la société.

Élisabeth n'assume pas franchement et clairement ces décisions. Elle vit selon l'adage pour vivre heureux, vivons cachés. Elle revendique pour les femmes le droit d'exercer le même métier que les hommes, mais nulle personne de sa famille ne sait qu'elle enseigne. Même son frère Louis, très proche d'elle, n'est pas dans la confidence. Or, Louis semble très attaché à sa sœur. Compréhensif, Louis ira jusqu'à lui proposer son aide, pour mettre fin au mariage entre elle et son ami, l'Américain Henry.

Quand Élisabeth se donne à Henry, le lecteur a l'impression que celle-ci n'a pas réellement conscience de ce qu'elle fait. Nous sommes face à une héroïne ignorante des faits scientifiques. Ce n'est que plus tard, quand Henry mesure la gravité de la chose, qu'Élisabeth prend la décision de ne plus réitérer l'expérience et ce, malgré sa satisfaction et le plaisir ressenti. Élisabeth est en fait une héroïne éprise de nouvelles expériences, une femme curieuse aimant les nouvelles découvertes, et non une véritable féministe. Elle n'est pas ce qu'on pourrait appeler une féministe née, bien qu'elle y ressemble.

Élisabeth tente de s'informer auprès d'Henry sur l'éducation des filles aux États-Unis, elle dira : « -Et qu'en est-il des femmes ? demanda-t-elle. Votre sœur a-t-elle reçu une éducation aussi soignée ? »<sup>425</sup>. Henry répondra plus tard : « Pour en revenir à votre question...Voilà un sujet bien grave pour une jeune personne »<sup>426</sup>. Bien qu'Élisabeth ait l'âge d'être mère, Henry et l'ensemble de la société de l'époque la jugent elle, mais aussi toute jeune fille, assez mature pour le mariage, mais pas assez pour aborder de telles questions. La preuve en est l'opposition que fait Henry entre « sujet grave » et « jeune personne ». Suite au recours à ce qualificatif, employé par Henry, Élisabeth se sent rabaisé en tant que femme, par celui qu'elle estimait être son allié. Elle le juge maintenant misogyne, comme le sont les autres personnes de son entourage.

La mère d'Élisabeth va d'ailleurs dans le même sens des propos tenus à l'époque et

<sup>425</sup>Éléonore Fernaye, *Scandaleuse Élisabeth*, op. cit., p. 77.

<sup>426</sup>*Ibid*, p. 78.

dira : « -Ma fille a des idées très ...novatrices quant à l'éducation des dames »<sup>427</sup>. Comme nous l'avons déjà remarqué, la comtesse Louise, mère d'Élisabeth, butte toujours sur le meilleur qualificatif à utiliser, pour décrire un événement, ou sa fille, sans se montrer insultante. Or, l'hélistation, en elle-même, est signe de désapprobation. Le lecteur ressent sarcasme et amertume, le qualificatif « novatrice », dont fait usage la mère d'Élisabeth est ironique, voire sarcastique et blessant. Ce qualificatif évite seulement à la comtesse de se montrer insultante envers l'assemblée. En effet, une dispute ouverte était considérée comme un outrage. Un tel acte était inacceptable de la part d'une lady, à cette époque. Il était préférable de faire profil bas, pour éviter l'esclandre.

Bien qu'issue d'un milieu noble et royaliste, nous découvrons une Élisabeth très proche du peuple, en lutte pour l'égalité de toutes les femmes, noble soient-elles ou roturières. Élisabeth va à l'encontre des idées de l'époque, en s'engageant pour une égalité entre les femmes des différentes couches sociales. Pour répondre à sa mère elle dira : « -Pas seulement des dames, mère, mais de toutes les femmes ! s'exclama Élisabeth, incapable de se retenir »<sup>428</sup>. Nous devinons que, de par son éducation, Élisabeth n'aurait jamais dû répondre de la sorte à sa mère, qui plus est, devant des convives. Un malaise entraînant un silence, va même s'installer chez les invités suite à ce qu'Élisabeth ose rétorquer à sa mère : « Autour de la table un silence ce fit [...] les autres convives affichaient un air gêné voire carrément réprobateur »<sup>429</sup>.

Nous découvrons une Élisabeth farouchement attachée à ses convictions, à tel point qu'elle en oublie les règles du décorum et de la bienséance, seules ses convictions comptent. En effet, à cette époque de la royauté, l'éducation de la femme noble était admise et acceptée, mais celle de la populace était sujette à controverse et à polémique. Liberté, égalité, fraternité n'étaient pas encore les mots d'ordre des concitoyens français. Comme le souligne le narrateur omniscient, il était malvenu d'instruire les « gens du commun », et il était encore plus déplacé de permettre cela, pour des femmes « censées être soumises à leurs pères et maris »<sup>430</sup>.

---

<sup>427</sup>Éléonore Fernaye, *Scandaleuse Élisabeth*, op. cit., p. 79.

<sup>428</sup>*Ibid.*

<sup>429</sup>*Ibid.*

<sup>430</sup>*Ibid.*

À travers l'accès donné à certaines conversations se déroulant entre les membres de la famille d'Arsac et les différents convives, le lecteur en découvre bien plus sur l'avis de tous. Nous remarquons, par exemple, que face à un sujet aussi sensible que l'éducation des gens du peuple, même Félicité, amie d'Élisabeth, ne prend nullement le parti sa meilleure amie. Elle se contente de lui adresser un sourire gêné. Nous devinons que Félicité, bien que divorcée et menant une vie quelque peu à la limite des convenances, demeure une femme soumise et pas progressiste. Même Louis, le frère d'Élisabeth, décide de faire celui qui n'a rien entendu, et choisit de pratiquer la politique de l'autruche face à la remarque de sa sœur.

Comme seul et unique soutien, Élisabeth trouve l'oreille attentive de l'Américain Henry Wolton. Effectivement, contrairement aux autres convives, il montre de l'intérêt pour le sujet. Au lieu de tenter de clore le débat comme cherche à le faire les autres invités, il va jusqu'à questionner Élisabeth pour découvrir le fond de sa pensée. L'intérêt d'Henry s'explique de par ses origines roturières et sa nationalité américaine, étant un étranger en France, entouré des gens de la noblesse, le sujet de l'égalité lui parle. Sa naissance lui aurait fermé les portes de l'instruction s'il était né en France, il est donc le plus à même de comprendre le fond du problème.

Même Henry est intrigué qu'une jeune noble puisse partager ses idées aussi ouvertement. Ceci prouve à quel point Élisabeth est vraiment progressiste pour son époque. De plus, Henry s'est battu et continue de livrer bataille pour l'indépendance de son pays, il trouve donc légitime que toute personne en fasse de même pour sa propre indépendance. Ce qui semble surtout troubler Henry, c'est que ce soit une femme qui mène ce combat. La famille d'Arsac et leurs convives semblent ainsi hypocrites d'accepter, dans leur société, ce roturier américain, alors qu'ils ne l'auraient jamais fait avec un roturier français.

Élisabeth soulève également le problème de l'égalité hommes-femmes. Elle clame devant les invités que « une femme n'est pas plus sotte qu'un homme et peut, en conséquence, apprendre les mêmes choses »<sup>431</sup>. Notons que, pour ne pas froisser les hommes, Élisabeth ne dira point qu'une femme est aussi intelligente qu'un homme. Cet artifice qui consiste à utiliser un adjectif dépréciatif au lieu d'un mélioratif, prouve qu'Élisabeth n'assume que moyennement ses paroles. Nous avons le sentiment qu'elle demande, puis attend les réactions

---

<sup>431</sup>Éléonore Fernaye, *Scandaleuse Élisabeth*, op. cit., p. 79.

des gens, pour savoir s'il lui est possible de réclamer plus ou d'assumer plus. Élevée dans une société patriarcale et entourée de rétrogrades, Élisabeth avance à petits pas vers sa libération.

En plus de la composante historique importante et réaliste, cette romance se voit affublée d'une teneur sociétale féministe. En effet, Éléonore Fernaye, dépeint parfaitement la vie des femmes reléguées au second plan et foncièrement sous la dépendance de leur conjoint, pour assurer leur subsistance.

Dans les dernières lignes du premier récit *Scandaleuse Élisabeth*, à la fin du dernier chapitre, le narrateur nous décrit ainsi Élisabeth « Elle était si forte et déterminée qu'elle était désormais le roc sur lequel il [Henry] saurait s'appuyer »<sup>432</sup>. Telle est la représentation de toute héroïne de romance. Des femmes fortes et indépendantes bien qu'amoureuses. En effet, les héroïnes de romances voient souvent l'amour comme une faiblesse, l'arme avec laquelle tout homme pourrait les soumettre. Cependant, à la fin, elles découvrent que l'amour partagé avec la bonne personne est susceptible de renforcer leur personnalité tout en leur permettant d'évoluer.

## **I. 2 : La liberté avant tout**

Dans le deuxième tome *Audacieuse Sarah*, au vu de la demeure et de la plantation où réside la protagoniste, Sarah Hart ne semble pas vivre dans une misérable ferme comme se l'imagine Louis. On en déduit que bien qu'étant roturière, elle a un certain niveau de vie et d'instruction. Sarah est une femme de vingt-trois ans, aux cheveux roux, bouclés et longs, à la peau maculée de tâches de rousseurs et au visage rehaussé de grands yeux verts. Sarah est une femme indépendante, simple, sans artifices, humble et mature qui exerce un métier d'homme en s'occupant elle-même de la plantation familiale. Cette situation professionnelle est d'ailleurs mal vue, et ce même par sa vieille tante célibataire Emma, qui vit avec elle et qui cherche à tout prix à la marier, afin qu'un homme gère la plantation à sa place.

Mademoiselle Sarah Hart est forte, elle travaille avec ses ouvriers et considère ses domestiques comme des membres de la famille. Pour être prise au sérieux par les hommes avec qui elle travaille dans sa plantation, elle s'habille de manière austère non comme une dame, mais telle une servante. Tout comme Élisabeth d'Arsac, qui refusait de se marier afin de ne pas perdre son indépendance, Sarah rejette tout époux, car elle ne veut pas perdre son

---

<sup>432</sup>Éléonore Fernaye, *Scandaleuse Élisabeth*, op. cit., p. 284.

travail, la gérance de sa plantation et de surcroît son indépendance. Pour elle, se marier signifie renoncer à son poste et se faire voler sa plantation, fait qu'elle refuse vaillamment.

Sarah prend conscience de la dangerosité de l'attirance qu'elle éprouve pour Louis, et craint de se retrouver face au jeune homme, mais aussi qu'il ne la trouve trop démodée à son goût. L'image qu'elle renvoie, et qui jusque là, lui importait peu, commence à lui sembler importante, face au regard de ce français. Suite à un baiser évité de justesse lors de la première soirée passée en tête à tête, Sarah passe une nuit agitée à rêver de Louis. Le lendemain, elle montre quelques signes de coquetterie dans sa tenue, son désir de plaire se fait de plus en plus ressentir.

Sarah ne cesse de rêver de Louis la nuit. Elle a hâte qu'il parte pour retrouver la paix de son esprit, car elle juge « ses pensées indécentes »<sup>433</sup>, elle s'en veut et se réprimande : « Elle jugeait inconvenantes les réactions de son corps »<sup>434</sup>. La jeune femme, assaillie par le désir, se surprend même à regretter de ne pas avoir eu la chance qu'a eue l'une de ses servantes. En effet, la domestique a pu voir en cachette le fessier du jeune homme alors qu'il prenait son bain<sup>435</sup>. Cependant, quand Louis annonce son départ, au cinquième jour de son arrivée, Sarah comprend qu'elle n'est pas prête à ce qu'il la quitte. La jeune femme éprouve des sentiments contradictoires liés à ses désirs et à ses craintes.

Le caractère affirmé et indépendant de cette Américaine, présentée en début de récit, s'explique naturellement de part l'Histoire de son pays. Cependant, ce caractère affirmé ne transparait plus, dans la deuxième partie de l'histoire, lorsqu'elle débarque en France. Sarah, une fois mariée, semble dominée par Louis et se plie à tous les caprices de la vie de nobles à la cour de Marie-Antoinette. Sarah change ainsi, du tout au tout, pour correspondre aux attentes de son époux, de la famille, et de la bonne société, ce qui est tout à fait dommage pour ce personnage tant singulier au commencement de la narration.

Il est possible d'attribuer ce changement, à la force de caractère de l'héroïne, qui arrive à s'intégrer admirablement dans tout milieu hostile, et ce alors même qu'elle est face à Louis XVI et à Marie-Antoinette. Sarah, faute d'être une héroïne révolutionnaire en France, s'est contentée de l'être en Amérique. Cette femme choisit d'avoir les pieds sur terre à Paris, en

---

<sup>433</sup>Éléonore Fernaye, *Audacieuse Sarah*, op. cit. p. 62.

<sup>434</sup>*Ibid.*

<sup>435</sup>*Ibid.* p. 63.

réussissant à merveille son assimilation à la noblesse française.

### I. 3. La dominante

Comme à son habitude, l'auteure, met en scène, dans *Aventureuse Constance*, un narrateur anonyme, hétérodiégétique et extradiégétique pour raconter les trois récits de la saga historique. En effet, tout comme dans les précédents tomes, le narrateur, n'est pas personnage du récit, est absent de la diégèse et il n'est l'objet d'aucune autre histoire.

Le système de focalisation alternée reste également de mise au fil des chapitres. Nous retrouvons parfois deux focalisations différentes dans un seul et même chapitre. Bien que relevant un caractère anonyme, le narrateur est omniscient. Ainsi, le lecteur peut tout connaître des pensées des protagonistes, en fonction de la focalisation choisie par le narrateur. En effet, dans certains chapitres, le lecteur appréciera les réflexions les plus intimes d'un des protagonistes, sans avoir accès aux sentiments ou opinions du second protagoniste, maintenant ainsi un certain suspense. Ce procédé pousse le lecteur à se questionner, sans cesse, sur la suite des événements.

Dans le troisième et dernier tome, notre principale protagoniste est Constance, la benjamine de la famille d'Arsac. Elle est belle, dotée de magnifiques yeux gris et de cheveux blonds, tout pour être une héroïne de romance. Nous découvrons une Constance indépendante, tenace, qui refuse l'échec. Elle s'interdit d'écrire à son frère et à sa sœur pour leur avouer son incapacité à trouver une embarcation. Tout comme sa grande sœur Élisabeth, la jeune dame n'aime pas les convenances. De ce fait, elle s'octroie certaines libertés, en décidant, par exemple, de se rendre seule à la recherche d'un capitaine, dans les bas fonds de Londres. Constance s'octroie également le droit de s'habiller telle une bourgeoise ou une domestique, en fonction des besoins de la situation. Sa farouche soif d'indépendance la met parfois dans des situations ridicules comme lorsqu'elle s'énervera après John, alors qu'il proposera simplement son bras, pour aider la comtesse très affaiblie par les événements, à embarquer sur le navire<sup>436</sup>.

Âgée maintenant de vingt-cinq ans, Constance se retrouve veuve et orpheline de père. Durant les huit années, qui séparent le deuxième du troisième tome de la saga *La Famille d'Arsac*, le lecteur apprend que Constance s'est mariée à Monsieur du Rouvray, un noble de

---

<sup>436</sup>Éléonore Fernaye, *Aventureuse Constance*, op. cit., p. 61.

France. Elle n'a donc pas suivi l'exemple de sa sœur Élisabeth et de son frère Louis, qui ont tous deux choisis d'épouser des roturiers américains. La Révolution étant passée par là, Constance perd son père, le comte d'Arsac. Son mari, Étienne du Rouvray décède quelques années après les épousailles, suite à une banale chute de cheval, qui le paralysera dans un premier temps.

Dès le premier chapitre du troisième tome, le lecteur retrouve Constance tout de noir vêtue, signe qu'elle porte le deuil. Elle est dans le port de Londres, à la recherche d'un navire, dénommé le Seahawk, commerçant avec les États-Unis.

Habillée telle une domestique et non comme une noble, Constance se dirige vers l'Upper Pool et questionne à la recherche d'un certain capitaine John Hadley. Constance recherche ce capitaine de navire, afin qu'il accepte de les emmener sa mère et elle à Philadelphie, rejoindre son frère et sa sœur déjà installés là-bas, bien avant la révolution.

Constance est dépeinte telle une héroïne audacieuse et téméraire et ce dès les premières pages. D'abord, elle se rend seule au port pour trouver une embarcation, aucun valet ou chaperon ne l'accompagne. Alors qu'elle suit un petit vagabond qui la guide, elle n'hésite pas à « jouer des coudes »<sup>437</sup>, ou à se montrer pleine d'assurance. Enfin quand elle s'adresse à un matelot « Constance répondit [...] avec aplomb »<sup>438</sup>.

Alors que Constance apprend que le capitaine Hadley se trouve dans une taverne interdite aux dames<sup>439</sup>, elle décide quand même de s'y rendre, afin d'atteindre son objectif : mener sa mère à la seule famille qui leur reste aux États-Unis. Avant d'entrer dans le lieu malfamé, Constance se décide à affronter l'adversité, carre les épaules et pousse la porte de la taverne<sup>440</sup>. Alors que le silence s'installe parmi les clients, c'est fière, intrépide et digne que Constance fait savoir qu'elle est à la recherche du capitaine<sup>441</sup>. L'héroïne intrépide, va même jusqu'à laisser entendre qu'elle est une prostituée, afin de ne pas faire tâche parmi la clientèle et le personnel particulier de cette taverne : « Je le cherche pour une affaire ...personnelle »<sup>442</sup>.

Constance n'assume pas le premier baiser échangé avec le capitaine Hadley, dans le

---

<sup>437</sup>Éléonore Fernaye, *Aventureuse Constance*, op. cit., p. 10.

<sup>438</sup>*Ibid.*

<sup>439</sup>*Ibid.*, p. 11.

<sup>440</sup>*Ibid.*, p. 12.

<sup>441</sup>*Ibid.*

<sup>442</sup>*Ibid.*, p. 13.

premier chapitre. Elle le gifle pour montrer sa désapprobation, mais aussi pour se prouver à elle-même qu'elle le rejette. En effet, dans une romance, le couple est le premier à nier toute attirance. Constance décide alors de quitter la maison close sans avoir rien obtenu de John.

Après la mort de son mari, notre jeune héroïne se croit insensible aux hommes, elle pense ne plus éprouver de désir charnel, elle pensera au baiser échangé avec John en ces termes « Force était de reconnaître que cet incident avait réveillé en elle des sensations qu'elle avait crues disparues à jamais »<sup>443</sup>. La rencontre avec le capitaine lui prouve le contraire, cet homme l'attire et la trouble dès les premiers instants. Constance redécouvre le plaisir et le désir.

Quand le capitaine Hadley écrit une lettre d'excuse à Constance et lui propose des conditions très simples pour le voyage, elle s'imagine que ce retournement de situation est dû au fait qu'il cherche simplement à faire d'elle sa maîtresse<sup>444</sup>, alors que John cherche uniquement à se faire pardonner. Autre particularité de la romance, les deux protagonistes ne se font pas confiance, ou plus particulièrement, dans ce cas de figure, Constance n'accorde aucun crédit au capitaine. Bien évidemment cette situation change au fur et à mesure des événements.

Par la suite, c'est John, alors qu'il se retrouve en prison, qui mettra en doute la bonne volonté et les paroles de Constance. Ce jeu permet à l'intrigue d'avancer tout en maintenant un doute dans l'esprit des protagonistes et du lecteur. Bien que le lecteur connaisse le fin mot de l'histoire, le doute est important dans la romance, il permet la progression de la trame narrative et l'émergence de nouvelles intrigues. En définitif, ce qu'attend le lecteur de romances ce n'est nullement le dénouement final, mais comment les deux protagonistes atteignent ce dénouement. Quel chemin ils empruntent, quels obstacles ils rencontrent, comment chacun des deux protagonistes agit en sa défaveur et sabote, lui-même, son avenir et sa relation amoureuse.

Quand Constance se rend compte du regard que porte son entourage sur la naissance illégitime de John, elle en éprouve de la compassion à son encontre. Elle considère à présent, qu'en découvrant qu'elle était noble, le capitaine, bien qu'il soit fier, lui a écrit une lettre

---

<sup>443</sup>Éléonore Fernaye, *Aventureuse Constance*, op. cit., p. 25.

<sup>444</sup>*Ibid.*, p. 40.

d'excuse, afin de se rabaisser et de lui montrer sa supériorité à elle<sup>445</sup>. Le doute et l'incompréhension sont généralement le fil conducteur de la trame narrative de la romance.

Dans la deuxième partie du sixième chapitre, la narration se focalise sur le personnage de Constance. Cette focalisation permet au lecteur, de mieux comprendre la psychologie de ce personnage et de cerner l'origine de son besoin si précieux de liberté. Tout est lié à son premier mari Étienne, à qui elle s'était totalement remise et soumise après le mariage. Après avoir été dépendante de son père, elle s'est retrouvée sous la dépendance totale de son mari. Plus tard, quand Étienne a son accident de cheval, il abandonne totalement son épouse et s'isole. C'est alors que Constance se retrouve seule et apprend à être indépendante, elle prend conscience qu'elle n'a nullement besoin d'un homme, d'un mari ou d'un père pour s'en sortir.

Quand John se retrouve en prison et que Constance lui rend visite, elle le rassure, ainsi il reprend un tant soit peu confiance en lui. Constance réalise le manque qu'elle ressentait vis à vis du capitaine et confirme l'amour qu'elle lui porte. L'échange qui s'en suit, entre nos deux héros, est plein d'humour. C'est l'occasion pour les deux protagonistes, de s'avouer leur ressenti du sentiment de manque, mais rien de plus. L'aventureuse Constance ne veut pas avouer son amour à John. Il est à noter que, même au niveau des sentiments, c'est encore une fois Constance, qui confessera en premier, à John qu'il lui a manqué. Se sentant inférieur à Constance, il est clair que John choisit de subir plutôt que d'agir.

Quand John est libéré de prison, et alors que Constance se dirige vers la demeure de son amant, elle est retenue par son frère Louis. Ce dernier ne manque pas de la rappeler à l'ordre, il a peur des rumeurs qui pourraient ruiner sa réputation, mais surtout qu'elle ne tombe enceinte et qu'on lui brise le cœur. C'est à ce moment que Constance se confie à son frère, elle parlera de sa stérilité, de l'amour forcé avec son mari Étienne, qui était constamment dans l'attente d'un héritier. Louis comprend qu'il n'a pas soutenu et aidé sa sœur autrefois et décide d'en faire autrement maintenant.

## **II. AUTOPSIE DU COUPLE**

### **II. 1. Qui aime bien châtie bien**

Dans *Scandaleuse* Élisabeth, dès sa nuit de noces, Henry se montre blessant en refusant de dormir dans le même lit que sa femme. Il est vrai qu'à l'époque, les couples faisaient

---

<sup>445</sup>Éléonore Fernaye, *Aventureuse Constance*, op. cit., p. 42.

chambres à part, mais Élisabeth pensait qu'il allait en être autrement entre elle et Henry. Elle avait fini par assumer son amour, alors qu'Henry n'avait toujours pas oublié le passé, et lui en tenait rigueur. En effet, Élisabeth avait blessé son amour propre en rappelant qu'il n'était pas noble. On découvre un Henry extrêmement rancunier. L'homme s'attache au mots et non aux actes et ne sait pas contextualiser.

Un mariage, quelque peu, forcé, entre deux personnalités éprises de liberté oblige, les échanges entre nos deux protagonistes sont constitués de joutes verbales grandioses.

- Ma douce, souriez donc un peu. On croirait que vous êtes condamnée au bagné. Elle lui lança un regard noir.
- Ce n'est pas moi qui ai eu cette idée désastreuse !
- Je vous propose une trêve. Nous aurons toute la vie pour batailler sur ce point, vous ne croyez pas ? En revanche, je me permets de vous rappeler que nos invités s'attendent à assister à un mariage d'inclination.<sup>446</sup>

Les répliquent fusent avec naturel et spontanéité, entre la Française délurée et l'Américain poussé à bout, ça répond du tac au tac et les personnages n'en deviennent que plus attachants. Henry se montre parfois ironique, cynique, d'autres fois désagréable et méprisant et tient les propos d'un goujat. En effet, tous ses secrets et ses non-dits vont empoisonner la vie du couple. On comprend d'ailleurs que ces répliques de rustre grossier servent à cacher la vulnérabilité et la fragilité d'Henry.

- Henry ?  
Cette femme ne désarmait jamais. Comment avait-il pu être séduit par ce trait de caractère ? Bras croisés, sourcils froncés, elle arborait une expression butée qui n'augurait rien de bon. [...]
- Oh, silence ! s'intima-t-il à haute voix.  
Élisabeth le dévisagea bouche bée [...]
- Je ne m'adressais pas à vous, se reprit-il immédiatement.
- je l'espère bien. Mais poursuivez, je vous en prie. Répondez à ma question.  
[...]
- C'est étrange, j'aurais gagé qu'on vous avait appris à quel point il est impoli de poser des questions intimes, rétorqua-t-il d'une voix glaciale.  
La jeune femme recula comme s'il l'avait giflé. [...]
- Ne vous a-t-on jamais dit que la curiosité était un vilain défaut ?  
Je ne vous permettrai pas de m'insulter ! [...]<sup>447</sup>

Un début de vie commune ardu pour le couple, mais intéressant pour le lecteur, semble laisser nos deux héros sans solution de conjonction. Dans la scène qui suit, Élisabeth annonce

---

<sup>446</sup>Éléonore Fernaye, *Scandaleuse Élisabeth*, op. cit., p. 162.

<sup>447</sup>*Ibid.*, pp 198-199.

à Henry avoir fait une fausse couche, la réaction de ce dernier est tout simplement horrible, la jalousie le fait réagir, alors qu'il la trouve avec son ancien courtisant venu lui rendre visite suite à sa maladie :

- Épargnez-moi vos sanglots, je vous en prie. Il n'y a pas cinq minutes, je vous entendais rire avec votre visiteur, et vous voudriez me faire croire que vous êtes submergée par le chagrin ?

[...]

- Je suis peut-être étranger, mais je ne suis pas idiot.

[...]

Comment pouvez-vous insinuer une conduite aussi... effroyable ? Sachez, monsieur, que jamais il ne me serait venu à l'idée d'agir ainsi ! Si vous saviez comme j'ai souffert...

- Oh, mais je ne doute pas que vous ayez souffert ! Mais peut-être que l'on vous y a aidée, que l'on vous a suggéré d'agir pour arriver à ce résultat...<sup>448</sup>

Après l'avoir accusée de s'être fait avorter, Henry continuera d'accuser Élisabeth de l'avoir trompé. Quand elle lui rappelle leurs vœux de mariage, il ne manque pas de la dénigrer, car, selon lui, les nobles sont bien souvent les derniers à respecter leurs vœux de mariage, Henry dira à cet effet : « Madame, soit vous êtes terriblement naïve, soit vous me prenez vraiment pour un imbécile. Nombreux sont ceux qui méprisent les vœux qu'ils ont prononcés devant témoins, et les nobles ne sont pas les derniers... »<sup>449</sup>. Le ton monte tellement, qu'à un moment Élisabeth pense qu'Henry va la frapper :

Se sentant impuissant il serra les poings, et éprouva une vive douleur en voyant Élisabeth lever le bras comme pour se protéger. Elle ne croyait tout de même pas...

Lançant une bordée de jurons en anglais, Henry ouvrit la main [...]

- Bon Dieu, Madame, je n'ai pas l'intention de vous frapper ! Je suis peut-être un rustre à vos yeux, mais je respecte les femmes.<sup>450</sup>

Bien qu'il se montre ignoble envers Élisabeth en arguant de fausses accusations sur sa fidélité, Henry s'indigne lorsqu'elle pense qu'il s'apprête à la frapper. Quiproquos et malentendus continuent de faire avancer l'intrigue et d'induire en erreur nos deux protagonistes, qui s'avouent amoureux mais ne le reconnaissent nullement l'un devant l'autre.

Empli de ressentiments, Henry tente par ces gestes et ces paroles de faire payer les maladresses passées de sa femme. Or, celle-ci ne comprend pas son attitude, car une fois mariée à Henry, elle se montre douce et aimante, quand lui n'est que froideur et amertume.

---

<sup>448</sup>Éléonore Fernaye, *Scandaleuse Élisabeth*, op. cit., p. 232.

<sup>449</sup>*Ibid*, p. 234.

<sup>450</sup>*Ibid*, p. 239.

Comme le dit si bien la romancière américaine Carrie Fisher « Le ressentiment est comme boire du poison et attendre que l'autre personne en meure »<sup>451</sup>. Sauf qu'en agissant de la sorte, Henry se fait plus de mal, il est dans l'autodestruction, alors qu'il pense être uniquement en train de détruire son épouse. Son complexe d'infériorité, dû à sa classe plébéienne et à la classe noble de sa compagne, est ce qui le pousse à agir ainsi.

Après le mariage d'Élisabeth et Henry, les événements s'enchaînent à grande vitesse, dans le premier tome de la saga. À peine Éléonore Fernaye a-t-elle mis en place une situation, que celle-ci se retrouve bouleversée. C'est avec fascination et appréhension que le lecteur suit l'évolution du couple et attend les futures tortures infligées par l'auteure à Élisabeth et Henry. Leur entourage les trouve riches, éduqués, mais surtout amoureux, modernes et scandaleux, alors qu'eux jouent la comédie et perfectionnent leur rôle :

Ces gens croyaient-ils aux contes que l'on avait colportés sur leur union ? Car, pour renforcer l'aspect dramatique d'un mariage aussi hors du commun, on avait alimenté la rumeur : Monsieur Wolton, tombé désespérément amoureux de la charmante Mlle d'Arsac, avait triomphé du fossé qui les séparait et était parvenu à la conquérir.<sup>452</sup>

Leur union atypique balaye les clichés et les conventions de l'époque. Élisabeth et Henry n'en deviennent que plus courageux. Bien qu'éloigné des normes sociales de l'époque, le couple d'Élisabeth et Henry a face à lui un couple beaucoup plus conventionnel, représenté par les parents ce celle-ci, ce qui ne manque pas d'apporter un meilleur ancrage sociétal et historique.

## **II. 2. L'union fait la force**

Dans le second tome, *Audacieuse Sarah*, le narrateur est toujours anonyme et la focalisation change encore une fois de chapitres en chapitres. En alternance continue, la narration est focalisée dans certains chapitres sur Louis et dans d'autres sur Sarah. Ainsi, en fonction du chapitre, le lecteur aura accès aux pensées cachées de l'un ou l'autre des protagonistes, mais jamais des deux en même temps. Cette technique de focalisation alternée, qui est un classique de la romance, permet de conserver un certain mystère autour des héros, car le lecteur ne peut pas, face à une même situation, connaître le ressenti des deux.

Dans le modèle actanciel, le colonel de Louis, le duc de Lauzun fait figure de

---

<sup>451</sup>« Citation célèbre », in *Le Parisien*, [en ligne], [consulté le 05 décembre 2018], <https://citation-celebre.leparisien.fr/citation/ressentiment>

<sup>452</sup>Éléonore Fernaye, *Scandaleuse Élisabeth*, op. cit., p. 160.

destinateur. Alors qu'ils sont aux États-Unis, il a une mission pour Louis avant leur retour en France. Cette mission va bouleverser les plans et la vie de Louis. L'objet de la quête ou de la mission consiste à ce que le héros, Louis d'Arsac, remette un bijou à son destinataire Sarah Hart, sœur de Francis Hart, soldat américain mort au combat.

Comme il se doit dans une romance, la véritable quête représente la recherche d'un amour partagé, le bijou n'est que l'excuse qui y conduit. Ainsi, Sarah, la destinataire du bijou, devient à son tour héroïne. En plus des éléments externes qui détiennent un pouvoir tantôt positif, tantôt négatif, les deux héros, Sarah et Louis, de par leur comportement et leur psychologisation, tiennent tour à tour le rôle d'adjuvant et d'opposant dans le schéma actanciel. Ainsi, les deux actants, Sarah et Louis, changent souvent de position dans la structure narrative, de destinataire, ils deviendront héros, opposant ou adjuvant selon la mise en situation.

Au cinquième chapitre, Louis se trouve à la plantation de Sarah depuis maintenant cinq jours, dont trois qu'il passe à tenter de l'éviter. Sarah se méprend sur les raisons qui poussent Louis à demeurer loin d'elle, elle le soupçonne de ne pas supporter l'entendre lui parler d'agriculture. Cependant, ils partagent un lieu commun. La bibliothèque est leur repère à tous les deux, bien que chacun s'y rende à des heures différentes. Ce qui satisfait quelque peu Sarah qui se sent attirée par le jeune homme.

Pour gagner quelques heures supplémentaires auprès de Sarah, Louis accepte l'invitation lancée par la tante Emma et assiste à la messe, avant son départ pour Philadelphie. Ce geste surprend et contente Sarah, qui était persuadée que Louis cherchait à partir loin d'elle au plus vite. Après les trois jours passés à s'éviter afin de ne pas être tentés de se toucher, ils finissent par partager le même fiacre exigü pour se rendre à la messe. À cette occasion, leurs corps se retrouvent, leurs genoux se frôlent. Alors que Louis touche le bras de Sarah, les deux héros se réprimandent pour leurs pensées malsaines. Le désir augmente, Louis et Sarah ressentent cette envie et comprennent qu'elle est partagée<sup>453</sup>. Louis se surprend à penser à Sarah comme étant « sa compagne »<sup>454</sup>, ce qui ne manque pas de le choquer. Il veut la protéger des regards des gens de la paroisse, qui la voient arriver avec un homme. À ce moment, le français éprouve de la fierté, car Sarah se montre noble et forte face aux regards

<sup>453</sup>Éléonore Fernaye, *Audacieuse Sarah*, op. cit., p. 69.

<sup>454</sup>*Ibid*, p. 70.

accusateurs et scrutateurs, elle lui ressemble. Quand Sarah est assaillie de questions, Louis vient à son secours encore une fois en la touchant. Sarah gardera cette posture noble et forte lorsqu'elle rencontrera plus tard la noblesse parisienne. C'est une couverture qu'elle utilise afin de ne pas montrer sa faiblesse aux étrangers.

En rentrant de la messe, Louis songe à rester : « S'il avait été libre d'engagements, si leur rencontre s'était déroulée dans d'autres circonstances... peut-être aurait-il aimé demeurer un peu plus longtemps »<sup>455</sup>. Mais Louis s'interdit toute possibilité de relation avec Sarah, il juge cela impossible. Son statut de noble français, héritier du duché des d'Arsac l'oblige à se montrer digne de sa famille et à s'acquitter de ses responsabilités. Louis sait que la seule issue qui s'offre à lui est de rentrer en France, pour servir son roi Louis XVI et prendre par la suite ses responsabilités en tant que futur duc. Sarah de son côté est une propriétaire terrienne qui adore son métier et ses terres, elle n'envisage aucunement de les quitter un jour. Louis se reprend bien rapidement et décide que : « Rien n'aurait été possible »<sup>456</sup>.

À partir du huitième chapitre et ce jusqu'au dixième, l'auteure introduit une enquête dans cette romance historique. Un troisième genre vient s'inviter de manière ponctuelle et temporaire. Ce genre est celui du roman policier. Cette quête permet un certain rapprochement entre les deux protagonistes, qui le temps de l'enquête deviennent partenaires. Il est à noter que le roman policier tel que le genre de la romance sont des genres populaires à la base très codifiés. Le roman policier est orienté vers la résolution d'une énigme et il est composé de divers éléments essentiels, allant du crime jusqu'au coupable, en passant, entre-autre, par l'enquête.

Dans le tableau ci-dessous, nous allons tenter de trouver les différentes composantes du roman policier, qui se retrouvent dans les chapitre huit, neuf et dix de cette romance. Rappelons d'abord le contexte général lié au reste de la romance. Nous avons un Monsieur Bowie qui veut épouser sa cousine Sarah. Comme celle-ci refuse, il lui montre la reconnaissance de dettes signée par son frère Francis, qui est maintenant décédé. Si Sarah accepte de l'épouser, Bowie est prêt à renoncer à la dette.

Un nouvel élément perturbateur fait son apparition, Sarah et Louis découvrent un papier écrit de la main du frère décédé, dans lequel il y fait mention d'une adresse à

<sup>455</sup>Éléonore Fernaye, *Audacieuse Sarah*, op. cit., p. 73.

<sup>456</sup>*Ibid*, p. 74.

*ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE*

Philadelphie. Le billet en question était caché dans le bijou, apporté par Louis et qui a été cassé, lorsque Bowie a tenté de violer Sarah. Au début de l'enquête, à l'exception de l'agression sexuelle, il n'y a donc aucune autre infraction, juste une énigme à résoudre.

<b>Composantes du roman policier</b>	<b><i>La Famille d'Arsac</i> <i>Audacieuse Sarah</i></b>
<b>Le délit</b>	Faire valoir une reconnaissance de dette remboursée : Bowie a fait croire à Sarah que son frère Francis n'avait pas remboursé sa dette avant de mourir.
<b>La victime</b>	Sarah.
<b>Le mode opératoire</b>	Faux et usage de faux.
<b>L'enquêteur</b>	Sarah et Louis (les héros).
<b>L'enquête</b>	Comprendre la raison pour laquelle Francis a caché une adresse à Philadelphie dans le bijou remis à sa sœur Sarah. C'est ainsi que Sarah découvre, par la même occasion, l'existence de l'ancienne maîtresse de son frère, chez qui il cachait la quittance de dette, preuve du remboursement de ce que réclame Bowie.
<b>Le suspect</b>	Le cousin Bowie.
<b>L'alibi</b>	La reconnaissance de dettes.
<b>Le mobile</b>	Bowie voulait d'une part épouser Sarah, mais aussi posséder sa plantation et y intégrer une nouvelle fois le système esclavagiste.
<b>La preuve</b>	La quittance de dette prouve que Bowie ment.
<b>Le coupable</b>	Le cousin Bowie.

Comme nous pouvons le remarquer dans le tableau, tous les éléments de base qui composent la trame du roman policier sont présents. Bien que le délit ait été commis dans les précédents chapitres, l'enquête ne débute réellement, qu'à partir du huitième chapitre, dès la découverte de l'indice (l'adresse cachée dans le bijou mène à la ville de Philadelphie). La découverte de cet indice fait aussi office d'élément perturbateur, car cela va radicalement

modifier le cours de l'histoire.

Suite à cette découverte, Sarah décide d'accompagner Louis à Philadelphie, pour y mener son enquête. Au cours des recherches, Sarah retrouve l'ancienne maîtresse de son frère. Cette dernière va lui remettre un document justifiant le paiement de l'intégralité de la dette souscrite par Francis, auprès du cousin Bowie.

Sarah comprend alors que Bowie a commis un acte de faux et usage de faux et décide de le poursuivre au tribunal, où il finit par être reconnu coupable. La fausse reconnaissance de dettes détenue par Bowie ne lui sert à rien, face à ce nouvel élément apporté par l'ancienne maîtresse de Francis. Bowie n'a plus aucun moyen de forcer Sarah à l'épouser. Mais grâce au juge, il trouve le moyen de l'obliger à trouver un époux en un mois. En effet, telle est la sentence prononcée par le juge à la fin du procès, afin qu'un homme s'occupe désormais de sa plantation.

Grâce à cette enquête menée par nos deux héros, un solide rapprochement voit le jour et participe grandement à l'avancée de la relation entre Louis et Sarah. En effet, cette obligation pousse les deux protagonistes à passer un pacte qui scelle leur mariage. Afin de ne pas être contrainte d'épouser son cousin ou tout autre inconnu, Sarah accepte la proposition chevaleresque de Louis, qui lui propose de l'épouser tout en la laissant libre de diriger son domaine.

Plus tard, nous retrouvons Sarah en France, celle-ci est partie rejoindre Louis afin d'être présentée à sa famille. Alors que tout au long de la première partie de ce deuxième tome, Louis se sent l'âme d'un protecteur et vient en aide à Sarah. Dans la seconde partie du récit, Sarah seconde Louis afin d'être une digne épouse et une honorable représentante de la famille d'Arsac. Ainsi l'équilibre est rétabli dans la relation entre le couple. Tandis qu'avant leur mariage, Louis a sacrifié son célibat pour sauver Sarah, c'est elle à présent qui donne de sa personne en se pliant aux règles de la bonne société. Toutefois Sarah ne supporte nullement cette vie hypocrite à la cour de France, trop éloignée de la simplicité de sa plantation.

Plus tard, c'est grâce à Mme de Maupin, ex-maîtresse de Louis, que Sarah entend son mari prendre sa défense<sup>457</sup>. C'est aussi Mme de Maupin qui, vexée, va révéler à Louis que son épouse est amoureuse de lui, elle dira : « elle [Sarah] me semble complètement entichée de

---

<sup>457</sup>Éléonore Fernaye, *Audacieuse Sarah*, *op. cit.*, p. 273.

vous »<sup>458</sup>. Cette Mme de Maupin qui se veut jouer un rôle d'opposant, se retrouve, bien malgré elle, à tenir un rôle d'adjuvant.

Quand Louis voit un homme courtiser Sarah, il se montre jaloux au point de proposer un duel au jeune Monsieur de Nesle. Ce duel, n'est nullement proposé parce que Louis pense avoir vu sa femme se faire courtiser, mais uniquement parce que Monsieur de Nesle accuse Louis de se montrer jaloux<sup>459</sup>. Louis considère ce sentiment comme une insulte, car la jalousie est, selon lui, inhérente à l'amour et à la faiblesse, et lui ne désire être ni l'un, ni l'autre. Plus tard, il explique à sa femme : « Il n'est pas digne d'un homme du monde d'être jaloux, ces manifestations sont vulgaires »<sup>460</sup>. Comme à son habitude, Louis se montre excessivement respectueux du décorum.

Quand Sarah veut connaître la raison du duel, Louis se montre tout d'abord injuste, en lui révélant que c'est son comportement à elle qui en est la cause. Enfin il avoue que lui seul a été blessé car on lui avait supposé des sentiments : « Votre chevalier a cru bon de lancer cette pique et, ainsi, d'aviser toute la cour que je nourris de tendres sentiments à votre égard [...] Il est si mal vu d'être amoureux de son conjoint de nos jours, que cela pourrait nuire à ma réputation »<sup>461</sup>. Louis est intraitable et refuse catégoriquement tout amour.

Pire encore, quand Sarah relève le dernier point concernant sa propre réputation à elle, il se montre misogyne, méprisant et arriéré proclamant : « Non, vous êtes une femme, on vous croira juste entichée de moi - certains trouveront même cela très louable, digne d'une bonne épouse chrétienne... »<sup>462</sup>, alors que Louis ne peut pas se permettre d'être amoureux, il estime que ce sentiment est toléré et acceptable pour une femme. Ainsi, il ne considère pas la femme l'égal de l'homme, et se juge en tant qu'homme, au dessus de ces considérations jugées féminines.

Face à cette déclaration de Louis, Sarah se lance pour une seconde fois dans un long monologue. L'héroïne américaine se lâche enfin, et cette tirade fait plaisir aux lectrices, car Louis se voit enfin remis à sa place<sup>463</sup>. Toutes ses excuses, sa mauvaise foi, son caractère

---

<sup>458</sup>Éléonore Fernaye, *Audacieuse Sarah*, op. cit., p. 274.

<sup>459</sup>*Ibid.*, p. 276.

<sup>460</sup>*Ibid.*, p. 279.

<sup>461</sup>*Ibid.*, p. 280.

<sup>462</sup>*Ibid.*

<sup>463</sup>*Ibid.*, pp. 280-281.

étriqué et sa lâcheté lui sont dévoilés. Quand Sarah avoue son amour, elle se montre franche et sincère : « Je vous aime, Louis. Je n'ai pas pu trouver le courage de vous l'avouer jusqu'à présent, mais je ne veux plus nier la vérité pour vous épargner - et il est hors de question que je cautionne ce duel »<sup>464</sup>. Face à une telle déclaration, Louis ne peut que juger cet amour ridicule et impossible<sup>465</sup>, aucun déclic n'a encore eu lieu dans sa tête.

### **II. 3. Le jeu du dominé et du dominant, du sauvé et du sauveur**

Dans le troisième tome, *Aventureuse Constance*, le chapitre quatre commence par une focalisation sur Constance. Le lecteur découvre ainsi qu'elle est irritée par John, car elle se sent attirée par lui, elle lutte pour ne pas succomber à son charme. Cette attirance refoulée crée une disjonction entre le couple en formation.

Alors que la marée est haute, signe qu'il est maintenant possible de larguer les amarres pour commencer la traversée, John se questionne sur le prénom de la jeune dame. Le hasard aidant, c'est à ce moment que la comtesse appelle sa fille, John connaît enfin le prénom de la française<sup>466</sup>.

Un jeu se met en place entre les deux protagonistes qui se chamaillent et se lancent des piques. Afin de d'apaiser les tensions et de créer un premier contact physique, John place sa main sur celle de Constance, elle sent alors de l'excitation monter en elle. Le lecteur découvre, peu à peu, cette attirance grandissante entre les deux protagonistes.

Pour ne pas attiser les mauvaises langues sur le navire, et faire naître des rumeurs, qui pourraient nuire à la jeune fille, John lui conseille de ne plus lui faire la tête. Un tel comportement se révélerait trop douteux. Le deal proposé par John consiste à se montrer poli en public : « Mais ayez l'obligeance de ne pas vous montrer trop cassante à mon endroit, du moins en public »<sup>467</sup>. À ce moment de la narration, les deux protagonistes commencent à mieux analyser et comprendre les réactions et les paroles de l'un et de l'autre. John scelle le contrat en proposant une poignée de main à Constance. Ne portant pas de gants, Constance a alors l'occasion de toucher la main de John. Ce geste normalement dénué de sensualité, réveille son désir, elle réalise de plus en plus qu'elle a peur de ses sentiments.

---

<sup>464</sup>Éléonore Fernaye, *Audacieuse Sarah*, op. cit., p. 281.

<sup>465</sup>*Ibid.*, p. 281.

<sup>466</sup>Éléonore Fernaye, *Aventureuse Constance*, op. cit., p. 59.

<sup>467</sup>*Ibid.*, p. 65.

Par la suite, les deux protagonistes ont des échanges continuels, durant lesquels chacun tentera de dominer l'autre en ayant le dernier mot. Nos deux protagonistes ont tous deux le sens de la répartie, ce qui ne manque pas de les dépeindre sur un même pied d'égalité : « Ah, madame, vous me voyez navré de vous avoir brisé le cœur... mais je tiens désormais la preuve que vous en avez un »<sup>468</sup>, suite à cette réplique moqueuse, mais ironique, Constance se défendra ainsi : « M'avez-vous convoquée pour me débiter vos jolis compliments »<sup>469</sup>. Notre protagoniste utilise les mots « convocation » et « débiter » afin de clairement démontrer sa désapprobation au capitaine. Elle, si libre et indépendante, se sent impérativement conviée par le capitaine et elle le lui fait savoir. Mais en même temps elle l'insulte en lui indiquant qu'il profère des mots insignifiantes et sans grand intérêt. Face à l'insulte, à John de répondre : « Je constate que vous n'avez pas perdu votre langue acérée, je ne devrais donc pas m'inquiéter à votre sujet »<sup>470</sup>. On sent le capitaine admiratif du caractère de la jeune femme, il accepte la taquinerie et ne la ressent nullement telle une insulte. Plus encore, en s'inquiétant à son sujet, le capitaine ressent l'envie de prendre soin de Constance.

Durant tout le septième chapitre de ce troisième et dernier tome de la saga, le lecteur assiste au rapprochement des deux protagonistes. John s'excuse pour ses actes et ses paroles, promet de laisser Constance tranquille. Le rhum aidant, la jeune dame se confie et s'ouvre pleinement à John. Elle raconte son mariage à dix-huit ans, son sentiment d'avoir abandonné son mari, puis la mort de celui-ci. Elle parle du décès de son père et se confie sur un sujet aussi sensible et douloureux que sa stérilité. Constance raconte comment, après cinq années de mariage, elle n'avait toujours pas réussi à enfanter. Tout est dit dans ce septième chapitre, John connaît désormais pratiquement tout de Constance.

Le huitième chapitre est dédié aux confidences de John, c'est à lui de se livrer. Il fait confiance à cette femme, à qui il parle de sa situation d'enfant illégitime, de son père, de sa mère et de son enfance. John est donc le fils unique d'un noble anglais et d'une actrice américaine. Ces confidences permettent aux deux protagonistes de se rapprocher, elles sont accompagnées d'échanges incessants de caresses. Nonobstant ce rapprochement, John est persuadé de ne pas être amoureux de Constance, car il juge que les femmes de caractères ne

---

<sup>468</sup>Éléonore Fernaye, *Aventureuse Constance*, *op. cit.*, p. 77.

<sup>469</sup>*Ibid.*, p. 77.

<sup>470</sup>*Ibid.*, p. 78.

lui sont pas destinées. Cependant, ceci ne l'empêche en rien de se sentir attirer par la jeune fille.

Un incident survient à la fin du chapitre, il créera une franche disjonction entre les deux protagonistes. Alors qu'elle se retrouve totalement mouillée après avoir été éclaboussée par une vague, Constance nullement honteuse face à cette situation, éclate de rire. Un jeune matelot, prénommé Timmy, en profite pour la contempler, ce qui ne manque pas d'éveiller la jalousie de John. Ce dernier menace alors ses hommes afin de défendre l'honneur de la jeune femme. Constance, éprise de liberté et indépendante refuse et rejette farouchement l'attitude et l'intervention du capitaine en ces termes : « Vos passagers ? Capitaine, sachez que je n'appartiens à personne d'autre qu'à moi-même, conclut-elle froidement »<sup>471</sup>. Le capitaine étant le fils illégitime d'un noble, comprend parfaitement ce besoin de s'affirmer par soi-même, de n'avoir de compte à rendre à personne, de ce fait, il ne tiendra pas rigueur à Constance pour sa réaction. Cette disjonction est donc franche, mais pas insurmontable, car il y a compréhension.

Après avoir failli se noyer lors de la tempête, Constance apprend par sa servante, que John l'a veillée toute la nuit et que c'est lui qui s'est chargé en personne de la dévêtir. En se montrant protecteur, John démontre clairement qu'il s'attache. Quand Constance découvre le journal de bord du capitaine, elle décide alors d'y trouver une preuve de son amour, mais aussi la narration de son sauvetage car elle n'en a aucun souvenir. Hormis la découverte d'un texte raturé, à la date de son embarcation avec sa mère, Constance n'apprend rien de nouveau. Néanmoins, à la toute fin du récit, quand le capitaine tentera pour la énième fois de convaincre Constance de l'épouser, il lui montrera ce qu'il avait écrit dans son journal de bord : « Madame du R... a un caractère bien trempé. Je ne sais si j'en tomberai amoureux ou si je la jeterai à fond de cale »<sup>472</sup>.

Alors que Constance prend un bain après sa noyade, elle prend l'initiative de couper ses cheveux très courts, car elle les juge abîmés par le sel et irrécupérables. À cette époque, les femmes ne se coupaient nullement les cheveux, car considérés objet d'apparat. Une chevelure féminine longue était un atout, un signe de beauté. Ayant survécu de justesse à la mort, Constance décide, par ce geste, de tourner une nouvelle page, c'est une sorte de

<sup>471</sup>Éléonore Fernaye, *Aventureuse Constance*, op. cit., p. 82.

<sup>472</sup>*Ibid.*, p. 370.

renaissance. Elle pense à tout ce qu'elle aurait regretté de ne pas avoir fait, si elle avait succombé à ce malheureux accident.

À son retour dans sa chambre, John découvre Constance pieds nus, en drap de bain et cheveux courts. Alors que le capitaine s'énerve contre elle en la voyant nus pieds, celle-ci décide de mettre à exécution ses nouvelles résolutions, à savoir exaucer ses désirs et ne plus avoir de regrets. Pour commencer, elle décide tout bonnement de se donner à lui. Constance était à l'origine du deuxième baiser, cette fois-ci, c'est encore elle qui tient les rênes. Elle se montre entreprenante, déshabille son amant, lui donne du plaisir. Elle accepte volontiers lorsqu'il propose à son tour de la satisfaire, elle ne joue pas les effarouchées, rien de ce qu'une ingénue ferait. Elle a de l'expérience et elle le montre.

Le onzième chapitre donne l'occasion à notre héroïne de penser à son avenir. Elle veut désormais s'occuper d'elle et non des autres, comme elle a dû le faire, pendant des années, avec son mari et maintenant avec sa mère. Elle désire également travailler, mais se rend compte très vite que son véritable désir est de voyager. Elle veut découvrir le nouveau continent, et s'adresse à John pour qu'il lui recommande des capitaines de bateaux, qui lui permettraient d'explorer les États-Unis.

La promiscuité et la proximité entre nos deux héros, qui partagent la même cabine depuis l'incident de la noyade, leur procure beaucoup d'intimité : ils s'appellent par leur prénom, toute trace de pudeur a disparu, leur relation semble simple, sans complexe. En apprenant le besoin de voyager de Constance, John découvre en elle une vraie aventurière, trait de caractère qu'il aime et recherche chez une femme. C'est alors que John pense oser proposer à Constance de devenir sa maîtresse de manière officielle, sans vraiment croire avoir une chance qu'elle accepte, car il n'a aucun argent à lui offrir. Et c'est aussi pour cette même raison, que John ne se voit pas du tout demander Constance en mariage. Lui enfant illégitime, simple capitaine, sans grande fortune, elle noble ne pourrait jamais accepter une telle proposition. Alors qu'il en discute avec son second, Monsieur Spicks, celui-ci lui propose d'essayer quand même de demander la main de Constance, même si au final elle lui rirait au nez, et avec raison<sup>473</sup>, comme en est persuadé John.

Le chapitre treize, du troisième tome, reprend le cours de l'histoire quelques jours

---

<sup>473</sup>Éléonore Fernaye, *Aventureuse Constance*, op. cit., p. 168 .

après le débarquement et l'arrestation de John suite à l'accusation de contrebande. Louis, le frère de Constance n'étant pas encore arrivé à Boston, la comtesse et sa fille trouvent refuge dans la maison du gouverneur de Boston. Les rumeurs concernant Constance ne tardent pas à faire le tour de la ville. On raconte qu'elle a échappé de justesse à la guillotine, ce qui explique ses cheveux courts.

Fait moins honorable, sa relation avec le capitaine est colportée un peu partout dans la ville, même la comtesse D'Arsac, dont l'état s'est grandement amélioré depuis son arrivée à Boston, est mise au courant. Celle-ci ne manque pas de demander à sa fille de respecter désormais les convenances, ce que refuse évidemment Constance, qui trouve légitime d'aider le capitaine après le grand service qu'il leur a rendu.

Alors que la femme du gouverneur est à l'origine de la première rumeur très romanesque, mettant en scène une jeune fille fuyant la guillotine, la seconde est le fruit des douaniers, qui cherchent par tous les moyens à entacher l'honneur du Capitaine John Hadley, et à confirmer la réputation libertine des françaises.

Ne pouvant pas voir John en prison, Constance mène l'enquête, se rend sur le Seahawk, interroge les hommes de John, se questionne sur son propre passé : elle réalise qu'elle n'aimait pas son mari Étienne, que son mariage était une union de convenance pour sa famille et la société. Elle se devait d'épouser un noble français, pour ne pas faire comme sa sœur Élisabeth et son frère Louis. Constance prend conscience de sa superficialité d'avant. La vie à Boston lui est préférable que celle à Paris, elle dira que l'atmosphère y est bien moins guindée<sup>474</sup>. Fait encore plus surprenant, Constance accepte son amour pour John, maintenant qu'il est loin d'elle et bien qu'il ne lui ait jamais parlé d'amour. Nous sommes à cinquante-cinq pourcent (55 %) de taux d'avancement dans le récit, et notre protagoniste reconnaît enfin l'amour qu'elle porte au capitaine. C'est donc encore une fois notre aventureuse Constance qui fait le premier pas, en assumant ses sentiments.

Le quatorzième chapitre est celui des retrouvailles. Nous découvrons une comtesse, toujours aussi réservée et froide qu'avant, alors qu'elle salue son fils. À contrario, Constance et Louis sont très démonstratifs, leur rencontre est pleine d'effusion et de tendresse fraternelle. Cependant, la comtesse finit tout de même par prendre le visage de son fils entre ses mains,

---

<sup>474</sup>Éléonore Fernaye, *Aventureuse Constance*, *op. cit.*, p. 199.

après qu'elle se soit contentée de lui tendre la main.

Nous découvrons qu'Henry, le mari d'Élisabeth, a fait le trajet avec Louis, pour récupérer sa belle-mère, ainsi que sa belle-sœur. Celui-ci étant américain et ayant lui-même des navires connaît des gens à Boston, il pense alors pouvoir aider John. Henry ne manque pas de dresser un tableau noir à Constance concernant l'accusation de contrebande dont fait l'objet John. Or comme nous l'avons déjà dit, à l'époque de la prohibition, rares étaient les cas d'emprisonnement ou de condamnation pour de tels méfaits. Mais étant donné que John était sous le joug d'une vengeance, ceci semble expliquer le choix de l'auteure, pour ce type d'accusation.

Quand Henry et Louis évoquent avec Constance des rumeurs concernant sa relation avec John, elle finit par avouer à son beau-frère qu'elle a entretenu certaines relations avec John et propose même d'être reniée par la famille. De tels aveux ne se faisaient pas à l'époque, il était inadmissible qu'une dame, une femme bien née, avoue ouvertement ce type de comportement, raison pour laquelle Constance est prête à être rejetée par ses proches.

Cet aveu prouve clairement, qu'après avoir failli mourir et pris conscience de son amour pour John, Constance est prête à tout, même à abandonner sa famille. Henry n'ayant, lui-même, pas respecté les convenances avec Élisabeth, ne peut que rire de la situation et prend conscience que sa belle sœur est encore plus têtue, farouche et éprise de liberté que sa femme Élisabeth<sup>475</sup>.

Quant à Louis, le frère de Constance, il offre son soutien total à sa sœur, il est même prêt à la défendre, que ce soit contre la société ou contre John. Phénomène plus important encore, Louis reconnaît à Constance « son droit à disposer d'elle-même »<sup>476</sup>. Louis, bien qu'étant désormais le comte d'Arsac, ne s'autorise plus aucune autorité sur sa sœur. Lui qui était si attaché au respect des bonnes mœurs et aux traditions de l'aristocratie et de la noblesse française, se montre beaucoup plus indulgent, après quelques années de mariage aux États-Unis. Notons que notre héroïne a maintenant deux nouveaux adjuvants, qui l'aideront à atteindre son but, libérer John de prison et laver son honneur.

Le seizième chapitre nous ramène au temps de la narration, juste après l'arrivée d'Henry et Louis. Constance découvre un article de presse, qui parle de l'accusation de

<sup>475</sup>Éléonore Fernaye, *Aventureuse Constance*, op. cit., p. 216.

<sup>476</sup>*Ibid.*, p. 220.

contrebande à l'encontre de John, mais aussi de son atteinte aux bonnes mœurs, en séduisant Constance. Notre héroïne décide alors de se défendre, de faire taire les rumeurs et surtout de rétablir la vérité, non seulement pour elle et sa famille, mais aussi pour aider John<sup>477</sup>.

Constance reçoit ensuite la visite de Mrs Hadley, la mère de John, qui lui remet le billet envoyé par son fils. Même s'il ne parle pas d'amour, John y déclare tout son respect ainsi que toute son estime à la jeune dame, tout en avouant penser à elle<sup>478</sup>. Alors que Mrs Hadley demande à Constance de blanchir son fils du second chef d'accusation, qui est l'atteinte aux bonnes mœurs, Mrs Hadley dira « Dites-moi une chose, madame : votre vertu a-t-elle plus de valeur que sa vie ? »<sup>479</sup>. À cette époque, les qualités morales pour une femme de la bonne société sont la vertu et l'honneur. Elle doit faire en sorte de garder sa réputation intacte, quitte à user de stratagèmes pour tromper son entourage. C'est pour cette raison, que Mrs Hadley parle à Constance du « devoir » de blanchir son fils, allant jusqu'à opposer la mort à la vertu. La mère de John se demande si Constance est prête à sacrifier un être humain, plutôt que de risquer de perdre sa réputation. Évidemment notre protagoniste est prête à tout pour sauver John, et avouera de manière détournée à Mrs Hadley, qu'elle a bien eu une relation avec son fils. Afin de faire taire les rumeurs, Mrs Hadley propose à Constance de rendre visite à John en prison.

- Accordez-moi deux heures. Ensuite vous me mènerez à votre fils. Sans attendre de réponse, elle tourna les talons [...] disparut dans l'escalier presque en courant, le cœur battant à tout rompre. Je vais revoir John ! Dans l'escalier, elle n'aperçut pas l'éclair de triomphe qui passa dans le regard de Mrs Hadley<sup>480</sup>

Cette décision prise ne manque pas de réjouir Constance, ainsi que Mrs Hadley. Les deux femmes les plus proches de John sont réunies pour un seul et même combat, libérer John de prison et laver son honneur. « L'éclair de triomphe » perçu dans l'œil de Mrs Hadley, s'explique par le fait que sa demande n'avait pas trop de chance de réussir. Étant, elle, une femme de basse extraction et John un enfant illégitime, ses chances étaient inexistantes qu'une comtesse accepte de sauver la vie de son fils plutôt que de protéger son honneur. Mais, Constance était prête à tout pour sauver l'homme qu'elle aimait.

---

<sup>477</sup>Éléonore Fernaye, *Aventureuse Constance*, op. cit., p. 242.

<sup>478</sup>*Ibid.*, p. 247.

<sup>479</sup>*Ibid.*, p. 249.

<sup>480</sup>*Ibid.*, pp 250-251.

Au chapitre vingt et un, nous assistons à l'arrivée de visiteurs dans la nouvelle demeure où réside John en attendant son procès, il s'agit de Louis, d'Henry et de Mrs Hadley. En voyant l'apparence désordonnée et échevelée de Constance, Louis ne peut que deviner ce qu'elle et John faisaient et se renfrogne, Henry s'en amuse et Mrs Hadley se montre bienveillante<sup>481</sup>. L'avis des invités, concernant cette relation adultérine, se lit à travers leurs différentes réactions.

Les invités sont présents pour s'entretenir de la défense à adopter par le capitaine. Les frères de Constance apprennent à John les vraies raisons qui ont poussé Sinclair à s'en prendre à lui. Tout a été manigencé non pour se venger de lui, mais surtout pour faire pression à son père lord Drake, le Duc de Compton, dans le but qu'il change sa décision de soutenir la loi anglaise, qui prévaut de taxer fortement les produits américains.<sup>482</sup> La vengeance est donc totalement liée à un aspect financier, ce qui la rend plus plausible aux yeux du lecteur.

À cette occasion, Mrs Hadley apprend à son fils que, bien qu'il préfère le dissimuler, lord Drake soutient son fils et prend souvent de ses nouvelles<sup>483</sup>. Choqué, John découvre que son père ne se désintéresse nullement de lui. Porter préjudice au fils est donc un excellent moyen pour faire pression sur le père, afin qu'il modifie son choix concernant la loi sur l'importation de marchandises. Constance annonce alors son plan, elle souhaite profiter de l'invitation du fils de Sinclair, pour fouiller le bureau du père, Mr Sinclair. Bien que Louis désapprouve le plan, qu'il trouve trop dangereux, Constance obtient le soutien de John.

Après le départ des premiers visiteurs et de Constance, arrive une quatrième personne, il s'agit du second du capitaine. Monsieur Spick jouera encore le rôle d'adjuvant lorsqu'il suggérera à John d'épouser Constance. Le vingt-et-unième chapitre s'achève par l'annonce de l'arrivée d'un dernier visiteur, la comtesse douairière d'Arsac, mère de Constance.

Le chapitre vingt-deux, nous apprend la raison de la visite de la comtesse. Cette dernière souhaite que les amants se séparent. Elle rappelle à John son infortune, menace de bannir sa fille de la famille, elle est contre leur mariage, elle désire protéger sa fille. N'osant pas clamer haut et fort son amour pour Constance face à la comtesse, John cède. Il est prêt à se séparer de Constance, si c'est elle qui le quitte.

---

<sup>481</sup>Éléonore Fernaye, *Aventureuse Constance*, *op. cit.*, p. 315 .

<sup>482</sup>*Ibid.*, p. 318.

<sup>483</sup>*Ibid.*, p. 319.

La focalisation reprend ensuite sur Constance, elle est chez le fils Sinclair afin de mettre son plan à exécution. Le père étant absent, elle demande à se rendre aux sanitaires et en profite pour fouiller son bureau. La jeune femme finit par découvrir une cachette, contenant plusieurs dossiers compromettants. Perdant toute notion du temps, Constance finit par se faire prendre par le fils Sinclair la main dans le sac.

Constance arrive toutefois à convaincre le fils Sinclair de la nécessité de son action. Elle trouve immédiatement les mots justes, elle évoque John et leur amour interdit. Monsieur Sinclair étant homosexuel et l'amant de son maître de dessin, conçoit parfaitement la situation. Constance achève de le convaincre en lui montrant les preuves des méfaits de son père<sup>484</sup>. Alors que le fils est convaincu, un rebondissement survient. Le père Sinclair rentre dans son bureau, et découvre son fils et Constance faisant semblant de s'enlacer pour ne pas éveiller les soupçons du père. Sinclair, qui jusqu'à présent jouait bien malgré lui le rôle d'adjuvant, se retrouve à interpréter un rôle crucial dans la réussite ou l'échec du plan de Constance.

Au chapitre vingt-trois, Sinclair fils exécute pleinement son rôle d'adjuvant en faisant croire à son père, que lui et Constance sont fiancés. Évidemment le père ne croit nullement à leur manigance, il est au fait de l'homosexualité de son fils. Devenant brutal, il le gifle, le sache de sa demeure et le déshérite<sup>485</sup>. Monsieur Sinclair père tente ensuite de violer Constance. Fort heureusement, celle-ci est sauvée par le fils revenu sur ses pas. Le fils Sinclair se révolte contre son père, il décide enfin de s'imposer. Il réclame à son père la preuve du piège tendu à John, auquel cas, il menace de dénoncer l'ensemble de ses forfaits. Constance à son tour aide Sinclair fils, en menaçant le père de divulguer la tentative de viol, s'il décide de déshériter son fils. Comme souvent dans une romance, les gentils sont récompensés, c'est là un stéréotype assez récurrent.

Quand Constance apporte à John la preuve du coup monté contre lui, elle est triste, elle sait qu'il va la quitter pour repartir en mer, maintenant qu'il sera libéré. Quand ils feront l'amour, Constance se montrera très directive et donnera le rythme de leurs ébats, alors que précédemment, bien que réalisant toujours le premier pas, elle laissait à John le soin de décider. On sent notre héroïne dans l'urgence, sa réaction est liée à la peur de cette séparation

<sup>484</sup>Éléonore Fernaye, *Aventureuse Constance*, op. cit., p. 343.

<sup>485</sup>*Ibid*, p. 346.

qui se rapproche. Après cet échange, John, sans même y réfléchir, se surprend et stupéfie Constance par sa question, il dira simplement « Épousez-moi »<sup>486</sup>. Constance sous le choc, demeure sans réactions, ce qui pousse John à réitérer sa question de manière plus éloquente « Pardonnez mon emportement, j'aurai voulu avoir d'avantages de mots fleuris et de jolies phrases pour vous le dire, mais j'ai enfin compris que je voulais vous avoir à mes côtés pour toujours. [...] De grâce ne me repoussez pas »<sup>487</sup>. On sent John en souffrance, il est cette fois-ci dans la supplication, il ne veut et ne peut se permettre de perdre Constance. Il enchaîne ensuite :

Je sais que vous réclame beaucoup [...] je serai absent pour de longues périodes et je suis incapable de vous assurer la vie luxueuse que vous avez connu en France [...] J'enfreins les conventions : je n'ai déclaré mes intentions ni à votre mère ni à votre frère. Mais, à mes yeux, vous êtes libre de faire votre choix. [...] Je vous aime, ma chérie. Vous êtes la femme la plus courageuse et la plus entêtée que je connaisse, et je ne saurai vivre sans vous. Peu m'importe que nous ne puissions avoir d'enfants ensemble, c'est avec vous que je veux passer ma vie.<sup>488</sup>

Dans cette déclaration d'amour réalisée sous la forme d'un monologue de deux pages, John se libère, il donne les arguments et les contre-arguments à leur union. John se bat pour atteindre son objectif, il est amoureux et veut épouser Constance. Alors que cette dernière prend généralement les devants et se montre entreprenante en ce qui concerne les rapports physiques, lorsqu'il s'agit d'amour et de sentiments, c'est toujours John qui entreprend, il sera de ce fait le premier à lui déclarer son amour.

Constance est certes aventureuse, mais semble manquer de courage et de confiance en elle. En réponse à cette déclaration d'amour et à cette demande en mariage qui intervient à quatre-vingt-quinze pourcent (95 %) du récit, Constance rassure John sur l'amour qu'elle lui porte « John, vous êtes l'homme que j'aime plus que tout au monde, n'en doutez pas, dit-elle calmement. [...] Mais ma réponse est non »<sup>489</sup>. Alors que tout semblait s'éclaircir et s'arranger pour nos deux protagonistes, un revirement de situation survient pour tout chambouler à cette fin de chapitre et crée une nouvelle disjonction.

---

<sup>486</sup>Éléonore Fernaye, *Aventureuse Constance*, *op. cit.*, p. 356.

<sup>487</sup>*Ibid.* p. 356.

<sup>488</sup>*Ibid.*, pp 356-357.

<sup>489</sup>*Ibid.*, p. 358.

### III. FIGURES DU HÉROS

#### III. 1. Le mystérieux étranger

Étranger américain, homme de vingt-neuf ans, bientôt trente, qui vient de vivre un malheur, Henry est une sorte de représentant américain en France, afin de rallier le Royaume de France à la guerre d'indépendance américaine. On le sait en souffrance, mais il semble bien trop secret. Il sait se battre, on le devine téméraire, courageux mais n'aimant pas la violence.

Les Parisiens l'insupporte, il a du mal à s'intégrer, mais fait quand même des efforts. Il choisit, par exemple, de s'habiller à la française, on devine un homme élégant et classe. Henry, héros du premier tome de la saga, donne une certaine importance aux tenues vestimentaires tout comme sa partenaire Élisabeth. Il est distingué, sobre et a le goût et le sens du détail. Il choisit, par exemple, de marier sa tenue à la couleur de ses yeux.

Bel homme aux épaules larges, des yeux captivants gris anthracite, Henry Wolton a un accent quand il parle en Français. Il est grand et domine par sa taille la plupart des hommes. Il est viril et suscite la crainte, voire même le danger. On hésite à le décrire protecteur ou jaloux<sup>490</sup>. Élisabeth le trouve énigmatique, mystérieux, taquin et énervant car il passe de la chaleur à la froideur. Quand sa partenaire se montre spontanée et entreprenante, Henry la trouve dangereuse.

#### III. 2. Le sauveur de sa dame

Louis, héros du deuxième tome de *La Famille d'Arsac*, est un grand jeune homme de trente ans. Blond aux yeux bleus, il porte de longs cheveux noués autour de la nuque et subjugué Sarah au premier regard grâce à sa beauté et sa carrure de militaire. Le jeune noble est un tombeur sans cœur, surnommé Crève-cœur par ces dames, dans les salons parisiens. Louis est un homme fort, droit et honnête, doté d'un sens de l'honneur sans pareil, il en devient parfois agaçant. La vie des deux protagonistes, Sarah et Louis, va radicalement changer, lorsque que Louis se rend contraint et forcé à la plantation de Sarah et que celle-ci l'accueille à contrecœur dans sa demeure.

Au fur et à mesure de la narration et contre toute attente, ce qui le surprend lui même, Louis s'attendrit et veut reconforter la jeune Sarah. Il en développe même une très forte envie

---

<sup>490</sup>Éléonore Fernaye, *Scandaleuse Élisabeth*, op. cit., pp 27-28.

de protéger cette inconnue. C'est d'ailleurs cette âme de protecteur, nouvellement apparue chez Louis, qui est le meilleur des adjouvants et ce tout au long de la trame narrative. Louis est prêt à tout pour protéger Sarah, ainsi il repousse continuellement son départ de sa demeure, passe de plus en plus de temps à ses côtés, pour la défendre du cousin Bowie. Louis propose ensuite son aide et sa protection à Sarah, pour lui permettre de se rendre à Philadelphie et finit même par la demander en mariage, dans le seul but de la préserver d'un mariage forcé avec le cousin Bowie.

Quand la jeune Sarah décide de se mettre en valeur en consentant à changer de tenue vestimentaire lors des repas, Louis prend peur. Il soupçonne la jeune femme et sa tante Emma de vouloir lui imposer un mariage désavantageux et déshonorant pour lui. Par la suite, Louis saisit le traquenard et devine que Sarah ne cherche nullement à le manipuler, c'est la tante de Sarah, qui cherche à les piéger tous les deux en leur offrant des moments de solitude, afin qu'ils puissent se rapprocher.

Lors de la première soirée, en tête à tête du couple, a lieu le premier véritable contact physique très sage et vertueux entre les deux protagonistes : « Sans réfléchir, Louis se leva et lui prit la main pour la réconforter »<sup>491</sup>. En effet, c'est sur un coup de tête, et pour répondre à son instinct protecteur, que Louis saisit la main de Sarah, pour la réconforter lorsque qu'elle évoque le décès de son frère mort en soldat. Ayant perdu des hommes sur le champ de bataille, Louis ne peut que comprendre et compatir à la détresse de la jeune femme.

D'un simple contact, Sarah et Louis se comprennent, ils se rapprochent dans cet entendement et ce partage de souffrance. Mais, bien vite, ce dernier se met à fantasmer, il désire Sarah, ses lèvres l'attirent, il veut l'embrasser. Sarah laisse entrevoir son accord, à partager ce baiser qu'elle désire aussi<sup>492</sup>. Néanmoins, Louis, continuellement dans la retenue, n'est pas scandaleux tel sa sœur Élisabeth. Optant pour la frustration, il quitte Sarah en se congratulant d'avoir évité la catastrophe.

Après l'incident du baiser évité de justesse, Louis est toujours tout aussi épris de désir. La simple vue de la botte masculine, qui sert la jambe de Sarah manque de le faire chavirer<sup>493</sup>. Protecteur, il décide de l'accompagner dans la tournée de sa plantation, qu'elle fait

---

<sup>491</sup>Éléonore Fernaye, *Audacieuse Sarah*, *op. cit.*, p. 44.

<sup>492</sup>*Ibid*, p. 45.

<sup>493</sup>*Ibid*, p. 50.

habituellement seule, ce qui ne manque pas de surprendre le militaire français.

Louis éprouve sans cesse le désir de toucher la jeune fille et Sarah finit par comprendre qu'il la désire et peut-être même qu'il l'aime : « Mais alors qu'il n'avait jusqu'à présent exprimé que de l'intérêt et de la sollicitude à son égard, elle y décela autre chose... Quelque chose de plus intense, plus dangereux, mais également bien trop attirant »<sup>494</sup>. Le désir se fait de plus en plus pressant, fort et intense entre les deux.

Alors que Louis avait commencé par toucher la main de la jeune fille, il continue et lui effleure le bras, puis dans un geste sensuel et familier, il finit par lui caresser l'oreille. Bien qu'à cet instant, au vu de la réaction de Sarah, Louis comprend que la jeune fille est vierge et ingénue, il poursuit ses cajoleries et lui touche la joue. Puis se reprenant, il s'interdit tout libertinage avec une innocente. Son honnêteté et sa qualité de gentlemen reprennent le dessus sur son désir, le jeune français décide de ne plus se montrer si familier avec Sarah et de se tenir loin d'elle.

Bien que Louis s'abstienne le plus possible de croiser Sarah, il ne peut s'empêcher de penser sans cesse à elle. Désormais, les deux protagonistes ne se retrouvent que lors des repas en compagnie d'un garde fou, Emma la tante de Sarah. Durant ces petits moments de partage, Louis se montre agréable et aime à faire rire Sarah. Cependant les « courbes attrayantes »<sup>495</sup> de la jeune fille, ne manquent pas de ranimer le désir du militaire français. Quand Louis la regarde avec admiration, Sarah se méprend et imagine qu'il trouve ridicule sa manière de s'habiller, en voulant paraître belle avec de vieux habilles tous simples. Louis, devinant la nature simple et modeste de Sarah, comprend qu'elle a mal interprété ce désir qu'elle fait naître en lui, et décide de ne plus la regarder pour qu'elle retrouve ses aises. Louis se montre donc attentif et prévenant en compagnie de Sarah.

Quand vers la fin du deuxième roman de la saga, après un mariage pactisé, non consommé et l'introduction d'une maîtresse jalouse, Sarah propose enfin de libérer Louis, ce dernier refuse. Mais aucun mot d'amour n'est prononcé durant le long échange entre les deux héros. Bien au contraire, sans se rendre compte de la blessure qu'il lui inflige, Louis laisse entendre à Sarah qu'il ne l'aime pas. Alors qu'elle lui reproche de ne pas avoir dit à Mme de

---

<sup>494</sup>Éléonore Fernaye, *Audacieuse Sarah*, *op. cit.*, p. 57.

<sup>495</sup>*Ibid*, p. 65.

Maupin qu'il était : « sous le charme d'une autre »<sup>496</sup>, Louis répond : « Je n'allais tout de même pas lui mentir ! »<sup>497</sup>.

Louis considère l'amour comme une faiblesse : « imaginez si elle [Mme de Maupin] avait raconté que j'étais amoureux de vous. Nous serions la risée de la cour »<sup>498</sup>, il lui est donc impossible de s'avouer un quelconque amour. Louis finit par présenter ses excuses à Sarah, il reconnaît avoir méjugé Mme de Maupin et avoir été flatté qu'elle le désire. Sarah pardonne, bien que la vérité soit dure à entendre<sup>499</sup>.

Alors qu'Élisabeth dans le premier tome est une femme insensible aux pressions sociales, son frère Louis, par contraste, est à son opposé et ressent fortement ces pressions au point de se priver d'amour. L'éducation noble de Louis, ainsi que sa place dans la cour du roi, son statut de comte d'Arsac, lui imposent d'assumer certains devoirs. Ce sont d'ailleurs ces obligations, qui paraissent être à l'origine du caractère si carré et rigide de Louis.

Quand Louis apprend par Mme de Maupin, son ex-maîtresse, que sa femme Sarah l'aime, Louis est amené à réfléchir à la situation. Il se rassure sur ses sentiments et s'interdit tout amour, car il veut avant tout respecter sa promesse d'annulation de mariage. De plus, Louis ne peut se permettre d'apparaître sentimental, et donc faible devant la cour du roi.

Plus tard, alors qu'il est rejeté par Sarah après avoir mis en duel un soi-disant prétendant, Louis se remet en cause et pense à son couple. Il tente de s'expliquer l'amour que lui porte sa femme et finit par admettre qu'il l'aime peut-être, mais qu'il a peur de ses émotions<sup>500</sup>. Ne renonçant pas au duel par honneur, Louis, emplit de désir, décide de faire ses adieux à cette femme qui l'aime sans rien demander en retour, ce qui déstabilise Louis<sup>501</sup>. Déçue, Sarah n'arrive pas à ses fins, son mari se rend au duel.

Lors du duel, Monsieur de Nesle, tire en premier, Louis qui n'est que très légèrement touché, renonce à tirer à son tour et déclare de Nesle vainqueur. En effet, lors de l'affrontement, ne pensant qu'à son épouse, Louis prend conscience de ses sentiments à son encontre et veut lui présenter des excuses.

---

<sup>496</sup>Éléonore Fernaye, *Audacieuse Sarah*, op. cit., p. 262.

<sup>497</sup>*Ibid.*, p. 262.

<sup>498</sup>*Ibid.*

<sup>499</sup>*Ibid.*, p. 264.

<sup>500</sup>*Ibid.*, p. 285.

<sup>501</sup>*Ibid.*, p. 286.

### III. 3. Le capitaine, héros de prédilection

John Hadley est capitaine de navire, c'est un homme charmant aux cheveux châains et reflets roux. Dans le troisième et dernier tome de la saga, le lecteur découvre bien vite que le capitaine appartient à un rang social inférieur. Il est capitaine de navire et fils d'un noble anglais certes, mais il est aussi le fils d'une actrice américaine, il est ce qu'on appelle communément un enfant illégitime. De ce fait, la noblesse anglaise ne l'intègre pas totalement, car il est d'un second rang. Il est propriétaire d'un domaine à côté de Boston, il est donc propriétaire terrien. Ceci démontre que John tente de ressembler à un gentleman et à un noble, ou plus précisément à son père : Lord Drake, duc de Compton.

Bien qu'étant de naissance illégitime, le capitaine a été reconnu par son père, celui-ci lui a même payé ses études, dans des établissements réputés. Il a donc côtoyé les gens de la noblesse et a reçu exactement la même éducation qu'eux. Dans les faits, il est leur égal. Cette reconnaissance et cet accès à l'éducation sont simplement la preuve d'un amour paternel. Évidemment, John Hadley doute de cet amour et cherche constamment à décevoir son père, afin que celui-ci se montre plus présent, en réagissant à ses déboires.

Dès sa première rencontre avec Constance, John l'embrasse car il se méprend sur sa situation. Lorsqu'il apprend la naissance de la jeune fille, il redoute la réaction de Madame Hamilton, protectrice de Constance, mais aussi celle de son propre père, lorsqu'ils seront mis au courant de son acte irrespectueux<sup>502</sup>. On réalise ici, la mauvaise perception de l'acte amoureux généralement vécu comme une agression et non comme un désir. Nous réalisons également que bien qu'il soit un enfant illégitime, John accorde une grande importance à son père.

Contradictoires dans ses agissements, John ne veut pas que son père lui reproche d'avoir atteint une lady, mais il prend plaisir à être en compagnie de péripatéticiennes. Nous noterons ici que le narrateur tient à préciser que John ne couche pas avec elles. En effet, John se dit qu'en fréquentant ces femmes de joie, il embête suffisamment son père. Pour se racheter auprès de Constance, John décide de la revoir afin de lui faire une proposition honorable.

Dans la société de l'époque, Constance est d'un rang supérieur à John car elle est noble. Mais, paradoxalement, sur son navire, en tant que capitaine, il est le seul maître à bord.

---

<sup>502</sup>Éléonore Fernaye, *Aventureuse Constance*, *op. cit.*, p. 31.

Cette situation ne manque pas de redonner confiance à notre protagoniste. L'auteure amène ainsi un certain équilibre des forces entre le couple, afin qu'ils fassent fi de leur statut social. Car même s'il est vrai que la classe social ne représente pas un problème pour Constance, on sent un manque de confiance chez John lié à sa naissance. La preuve en est que Constance a embrassé John en sachant qu'il était capitaine, mais celui-ci a écrit une lettre d'excuse, dès qu'il a su qu'elle était noble.

Le capitaine est étonné de voir que Constance laisse la meilleure cabine à la bonne, qui les accompagne elle et sa mère, et choisit de dormir dans ce qui ressemble à un trou. Il ne comprend pas qu'à travers ce choix, Constance cherche à échapper à sa mère, car elle ne supporte plus de la voir, dans l'état de faiblesse dans lequel elle se trouve. Tout gentleman et galant qu'il est, John propose alors sa propre cabine à Constance, mais elle la refuse. Ceci démontre que la jeune femme est tout sauf une petite nature d'aristocrate, elle est habituée à la dureté de la vie.

Quand John réalise être attiré par Constance, il la veut et la rejette en même temps, car il a peur de ce qu'il ressent. C'est ce que le lecteur découvre au cinquième chapitre. Nos deux protagonistes vivent et ressentent des émotions et des sentiments identiques, sans en avoir conscience. Pour en finir avec cette attirance, John met en place une stratégie totalement puérile. Son but est de mettre Constance en colère, afin qu'elle se montre agressive envers lui, qu'il finisse par la détester et donc, selon lui, par ne plus être attiré par elle. John devient un personnage opposant à sa cause, qui préfère être rejeté, puisque certain de ne pas pouvoir obtenir plus. On ne peut pas parler d'amour, car au vu de son statut, John est persuadé, que jamais une lady ne pourrait l'aimer. Il semblerait que notre héros souffre réellement de sa position d'enfant illégitime. Tel un enfant abandonné, John préfère ne pas s'attacher plutôt que de subir un rejet.

Afin de mettre en place sa stratégie d'éloignement, John commence par montrer à Constance, que bien qu'il lui soit inférieur en rang, il est le maître à bord de son bateau, fait qu'elle accepte et qui rend l'homme encore plus attirant aux yeux de Constance. La virilité masculine est un trait de caractère récurrent chez les héros de romances.

John se remémore une scène dans laquelle Constance se fait éclabousser par une vague, il fantasme alors sur son corps, la trouve adorable, la désire, la veut. Bien que sûr et fier, il

doute de lui lorsqu'il est en sa présence. La stratégie de John semble ne pas fonctionner comme il le souhaiterait.

Alors que Constance a de bonnes relations avec l'équipage, John se montre jaloux et possessif, il la considère déjà comme sienne. Injuste, il ira jusqu'à l'accuser d'aguicher ses hommes. Lui qui est toujours respectueux de tous et qui ne fait pas de distinction entre les classes, perd tous ses moyens, lorsqu'il se trouve en compagnie de Constance, qui le trouble et l'obsède. En effet, en son fort intérieur, John est persuadé qu'elle n'acceptera jamais d'être sienne.

Constatant qu'elle l'attirait, John approuve la réaction de Constance qui tente de le garder éloigné. Le second du capitaine, ira jusqu'à le réprimander, parce qu'il juge que John se montre sévère avec Constance, et ne lui parle pas comme un gentleman se doit de le faire. Le second du capitaine confiera à John que l'équipage a deviné ses intentions, et le poussera à assouvir ses désirs « Passez à l'action : tant que vous ne l'aurez pas conquise, elle vous empêchera de réfléchir comme il faut »<sup>503</sup>.

Au moment où John répond au baiser de Constance, en la plaquant contre lui, elle y met un frein. En effet, Constance venait tout juste de passer un accord avec John, il n'a plus le droit de la toucher. Quand il lui rappelle que c'est elle qui l'a embrassé, elle ne manque pas de spécifier, que son pacte ne lui permet pas à lui de l'approcher, mais ne lui interdit nullement à elle de le faire. N'acceptant pas ce jeu de séduction, John décide de prendre ses distances. Alors que John prend la décision de s'éloigner de Constance et se conforte dans son idée selon laquelle les Françaises ont des mœurs scandaleuses, la jeune femme se sent prête à s'abandonner à John<sup>504</sup>.

Accusé de contrebande sur son navire, John se retrouve en prison. Les conditions d'emprisonnement sont plus que pitoyables : crasse, obscurité et exigüité sont le quotidien de l'homme dans sa cellule. Ne supportant pas d'être vu par Constance dans cet état, John feint l'humour et l'ironie afin de demeurer digne face à la situation. Il adopte alors un ton qui se veut noble, qui laisserait penser que l'homme se trouve dans un salon de la noblesse londonienne ou parisienne « Madame, je suis heureux de vous revoir en aimable compagnie. Je vous aurais volontiers fait les honneurs de mon logement, mais je crains que nous soyons

<sup>503</sup>Éléonore Fernaye, *Aventureuse Constance*, op. cit., p. 89.

<sup>504</sup>*Ibid.*, p. 129.

... un peu à l'étroit »<sup>505</sup>. Les paroles de l'homme sont à l'opposé de la personne métamorphosée, dégradée et affaiblie, qu'il reflète, ainsi que du lieu dans lequel il se trouve. Quand Constance présente son frère le comte Louis, John ne manque pas de relever la mention du titre de noblesse qu'il perçoit comme un moyen de « mieux marquer leur différence de rang »<sup>506</sup>.

Ce troisième et dernier chapitre était l'occasion de repérer quelques représentations de femmes, d'hommes et de couples dans la romance historique française. Ainsi, nous avons pu distinguer la figure de la femme maîtresse, celle de la révolutionnaire et celle de la dominante. Les trois portraits mettent en scène des femmes fortes, qui œuvrent pour une liberté de la femme et une égalité des sexes, malgré un contexte historique non propice aux idées féministes. Nous avons également décelé différents types de relations entre les couples : l'un avait une relation conflictuelle, alors que le deuxième misait tout sur l'union malgré les conflits, et le troisième avait en commun ce besoin perpétuel de dominer l'autre. En dernier lieu, nous avons pu déterminer trois figures de héros. Le premier est le héros beau, étranger et mystérieux, tout pour attirer ces dames. Le deuxième est le héros chevaleresque, mais insensible et imperméable aux sentiments amoureux. La troisième figure de héros, que nous représente Éléonore Fernaye, est celle du capitaine de navire, excellent commandant de ses hommes, mais doté d'un fort complexe d'infériorité face aux gens de la noblesse. Effectivement dans la romance les héros ne sont jamais parfaits, ils ont toujours une faille.

Dans cette partie, nous avons pu déterminer que la romance *La Famille d'Arsac*, répondait parfaitement aux caractéristiques de la romance en générale, et de la romance historique en particulier. En effet, cette saga fixe toute son attention sur un seul couple dans chaque roman. De plus, la trame narrative respecte la codification demandée par le genre. Enfin, le contexte historique choisi par l'auteure, permet au lecteur une évasion totale du monde actuel, tout en demeurant fidèle à l'Histoire. Bien que l'écrivaine traduise des romances anglo-saxonnes, cette saga est sa première expérience en tant que romancière. Ceci ne l'a nullement empêchée de séduire et réjouir les lecteurs plus habitués aux romances anglo-saxonnes.

---

<sup>505</sup>Éléonore Fernaye, *Aventureuse Constance*, op. cit., p. 254.

<sup>506</sup>*Ibid.*

## CONCLUSION

L'émergence et le développement de la romance au XXI<sup>e</sup> siècle sont le fruit d'une synthèse et d'un mélange harmonieux entre deux genres romanesques millénaires : d'une part, le roman sentimental, origines que l'on « situe aujourd'hui à cheval sur les 1<sup>er</sup> siècle avant et 1<sup>er</sup> siècle après J.-C »<sup>507</sup>, sous forme de chants et de récits oraux, mais que l'on retrouve sous la forme du genre romanesque que l'on connaît de nos jours, à partir du XVI<sup>e</sup> siècle et, d'autre part, le roman d'amour, qui voit le jour dès le début du XVII<sup>e</sup> siècle, essentiellement dans les milieux populaires français. En effet, le roman sentimental étant à l'époque réservé à l'aristocratie, le roman d'amour arrive pour cibler un autre type de lectorat. Ainsi, le roman sentimental et le roman d'amour ont, durant des siècles, progressé concomitamment.

Nous pouvons fixer le moment zéro du roman sentimental dès le XVI<sup>e</sup> siècle, en 1538, avec le roman épistolaire à la fin malheureuse *Les Angoysses douloureuses qui procèdent de l'amour* de l'auteure Hélienne de Crenne. Honoré d'Urfé publiera ensuite à partir de 1607 *L'Astrée*, qui est roman à récits enchâssés à la fin heureuse. Le genre évoluera pour mieux se codifier dès 1740 avec *Pamela ou la vertu récompensée* de l'Anglais Samuel Richardson. Bien que ce récit soit épistolaire, il se focalise sur le couple et nous offre un dénouement heureux. Plus tard, Jean-Jacques Rousseau finira de codifier le genre avec son célèbre roman *Julie ou la nouvelle Héloïse*, publié en 1761. Ce récit au dénouement malheureux, se focalise entièrement sur le couple et met en avant la valeur amour.

Notre objectif à travers cette thèse était de définir le genre de la romance afin de mieux saisir sa structure et ses caractéristiques. Nous voulions par la même occasion, identifier les nombreux préjugés liés à ce genre afin mieux les comprendre et les analyser, et réfuter ces jugements préalables et parfois sans fondement.

Dans ce travail, nous nous sommes attaqués, en premier lieu, à définir les genres desquels découle la romance, à savoir le roman d'amour et le roman sentimental. Puis pour mieux saisir les causes de la disgrâce et du discrédit de ces genres, nous avons effectué un aperçu historique du roman sentimental et du roman d'amour à travers, principalement, l'étude de quelques exemples empruntés au monde anglo-saxon et francophone, en nous appuyant essentiellement sur le travail effectué en 1999 par Ellen Constans dans son étude *Parlez-moi*

---

<sup>507</sup>Massimo Fusillo, *op. cit.*, p. 12.

## ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE

*d'amour : le roman sentimental : des romans grecs aux collections de l'an 2000.*

Ensuite, nous nous sommes attardés plus longuement sur la situation actuelle du roman sentimental et du roman d'amour à travers l'étude de la romance, sa définition, ses caractéristiques, sa trame narrative. Puis, nous avons listé les préjugés attachés au genre de la romance, les raisons pour lesquelles il est généralement qualifié de lecture dangereuse pour les femmes ainsi que son orientation idéologique antiféministe. Pour l'étude de ces deux derniers points, nous nous sommes basés essentiellement sur un texte inédit du hongrois György Lukács datant de 1911 et publié à titre posthume en 2011, ainsi que sur une étude en anglais, de 2015, de l'écrivaine américaine Maya Rodale qui a pour titre *Dangerous Books for girls : The bad réputation of romance novels explained*.

Enfin, nous avons analysé plus précisément la romance historique française du XXI<sup>e</sup> siècle de l'auteure Éléonore Fernaye. Il s'agit d'une trilogie narrant la vie des trois enfants du comte et de la comtesse d'Arsac, qui ont leurs entrées à la cour du roi Louis XVI. Les événements de cette saga se déroulent entre 1778 et 1791. Nous sommes donc à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, avant et après la Révolution française de 1789 et la chute de la royauté, un contexte historique crucial et propice aux aventures romanesques.

Notre problématique de départ se voulait déterminer les sources de la codification du genre de la romance, en distinguant ce qui a pu être modifié, supprimé ou conservé des genres parents, mais aussi de la romance anglo-saxonne.

Au fil de nos recherches, lectures et découvertes, nous avons dû aller à l'encontre de la théorie d'Ellen Constans qui classe roman d'amour et roman sentimental dans un seul et même genre littéraire en raison de leur trame narrative commune. A contrario, nous avons choisi de distinguer entre roman d'amour, roman sentimental et romance. À travers notre étude historique, nous avons pu déterminer que les genres du roman sentimental et du roman d'amour sont deux genres à l'origine de la romance. En effet, nous y retrouvons des éléments de la romance, qui apparaissent au fil des siècles pour finir par toujours un peu plus codifier le genre.

Alors que le roman d'amour était défini comme le *boy meets girls* par la critique américaine, la romance est explicitée par le *boy and girls meet*, ce qui apporte une grande différence dans la narration. Le personnage masculin n'est plus le seul héros du récit, comme

## ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE

c'était le cas dans les romans d'aventures. Dans la romance, deux héros, l'homme et la femme, accèdent à une dignité égale ; le couple est le héros, ce qui place les deux protagonistes en position d'égalité. La RWA, l'association américaine des auteurs de romance donne une définition plus complète de la romance, elle présente le genre comme des histoires dans lesquelles deux individus parviennent à une meilleure compréhension d'eux-mêmes à travers une relation amoureuse. Il est pratiquement garanti qu'aucun enfant, chien, héros ou héroïne ne mourra. Il y a des obstacles et des moments sombres où tout semble perdu, avant de se terminer de façon heureuse. Ainsi, nous avons pu confirmer notre première hypothèse qui mettait en avant le *happy-end* comme point déterminant dans la définition du genre de la romance. C'est donc un genre optimiste, essentiellement consolateur ainsi qu'une forme de thérapie à médiation esthétique. La romance va donc supprimer le malheur et le drame finals attachés au roman sentimental, mais conserver l'analyse des sentiments qui faisait la particularité de ce genre.

La romance substituera la fin heureuse au dénouement fatal, concentrera la focalisation sur le couple comme dans le roman d'amour et conservera bien sûr la valeur amour des deux genres apparentés. Des modifications apparaîtront dans le traitement de la valeur amour qui aura plus d'importance que la valeur religieuse. En effet, la valeur religieuse perd toute son importance dans la romance et c'est en quoi elle est un genre qui correspond à la conscience collective dans les sociétés occidentales sécularisées où la foi est une affaire privée. Le roman d'amour va également donner naissance au roman sériel, ce que nous nommons *fast-book*. En effet, contrairement aux auteurs de romans sentimentaux, les auteurs de romans d'amour du XX<sup>e</sup> siècle, publient en masse et selon des cahiers de charges précis des livres calibrés, en général de moins de 200 pages, destinés à un public féminin urbain (mais pas uniquement), sans formation avancée et généralement de condition modeste. Les auteurs de romance suivent quelque peu le même chemin, on voit apparaître cette notion de *fast-book*, même si les romans font plus de 200 pages, les auteurs sont très prolifiques et les lectrices grandes consommatrices. Cette production considérable alimente des formes boulimiques de lecture compensatoire et de projection, d'identification, dont on trouve le prototype dans *Madame Bovary* pour le thème de l'amour, dans *Le rouge et le noir* pour le thème de l'ambition, et dans *Don Quichotte* pour celui des aventures.

## *ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE*

Nous avons pu au fil de nos recherches, établir une définition quasi définitive de la romance. Se nourrissant du roman d'amour et du roman sentimental tout en s'en distinguant, la romance se compose de trois invariables : la rencontre d'un couple dans le premier ou les deux premiers chapitres, une série de conjonctions et de disjonctions qui accroissent la tension dramatique par les péripéties qu'elles multiplient, et pour finir, le *happy-end* qui représente la conjonction finale du couple. La romance combine donc deux genres : le roman d'amour et le roman sentimental, de ce fait elle a emprunté des traits génériques aux deux genres. Tout comme le roman d'amour, la romance va se concentrer exclusivement sur le couple et la relation amoureuse. Nous allons donc y trouver une trame identique à celle du roman d'amour, conçue sur le triptyque : rencontre, péripéties, dénouement heureux. Contrairement au roman sentimental, la focalisation de la romance se polarise sur les deux principaux personnages, sous forme de focalisation alternée. Nous avons également décelé la présence d'invariants dans la romance, ils sont au nombre de trois et nommés comme suit par Ellen Constans, la rencontre du couple, la disjonction et la conjonction, ce qui confirme notre deuxième hypothèse.

Györg Lukàs y qualifie d'ailleurs la romance de « forme du drame non tragique »<sup>508</sup>. Le couple se rencontre, fait face à une succession de drames dont il est parfois à l'origine, puis il finit par avoir sa fin digne d'un conte de fées. À la différence que, la fin heureuse de la romance du XXI<sup>e</sup> siècle, ne se résume plus à la fameuse formule « Ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants ». Dans la romance du XXI<sup>e</sup> siècle, mariages et enfants se retrouvent surtout dans les romances historiques par volonté de réalisme, afin de représenter de façon crédible les conditions culturelles de l'époque décrite, mais ces lieux communs propres aux fins heureuses des contes ou des romans d'amour, ne sont nullement présentés comme une fin en soi particulièrement désirable. En outre, en écho aux transformations sociétales et culturelles des peuples occidentaux comme la banalisation de la sexualité, l'acte amoureux, qui a généralement lieu avant le mariage, est non seulement décrit, mais parfois même complaisamment détaillé sur tout un chapitre. Cette dernière particularité établit un lien possible entre la romance et la littérature érotique de grande consommation.

La romance historique, qui est l'objet de notre étude, se situe non pas hors temps et

---

<sup>508</sup>György Lukàs, *op. cit.*, p. 59.

hors espace connu comme les contes de fées, mais à des époques lointaines, définies bien que peu connues. Généralement leur cadre temporel se situe avant le XX<sup>e</sup> siècle, souvent entre le XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle et réclament un ancrage historique continu dans la narration. Le cadre spatial des romances historiques est généralement implanté en Angleterre ou en Écosse comme dans les romans du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est une particularité ancienne que l'on trouve déjà dans la peinture ironique de Flaubert sur ce goût pour une Angleterre artificielle patrie du romantisme et des affaires quand il décrit les rêveries d'Emma à la lecture de Walter Scott :

Avec Walter Scott, plus tard, elle s'éprit de choses historiques, rêva bahuts, salle des gardes et ménestrels. Elle aurait voulu vivre dans quelque vieux manoir, comme ces châtelaines au long corsage, qui, sous le trèfle des ogives, passaient leurs jours, le coude sur la pierre et le menton dans la main, à regarder venir du fond de la campagne un cavalier à plume blanche qui galope sur un cheval noir. Elle eut dans ce temps-là le culte de Marie Stuart [...]<sup>509</sup>

Par ailleurs, les périodes Régence et Victorienne sont très prisées par les auteures et les lectrices, car cette époque a connu une grande avancée sur différents plans. Néanmoins, on trouve sur le marché de la romance historique, des variétés historico-culturelles aussi différentes que : Viking, Moyen-Âge, Tudor, Pirate, Coloniale, Western, Indienne... Compte-tenu de la profusion des catégories rattachées au sous-genre de la romance historique, il est probable qu'un jour nous découvrirons sur le marché du livre de la romance historique Berbère ou Ottomane. La variété ottomane existe d'ailleurs déjà en germe ; il suffit par exemple de relire le premier roman de Pierre Loti, *Aziyadé*, (1879), une histoire d'amour entre un jeune officier et une « odalisque » de harem dans le cadre exotique d'Istanbul.

La romance historique présente l'avantage de mêler harmonieusement Histoire et histoire d'amour, le lecteur découvre les us et coutumes, le langage, des faits historiques relatifs à des époques définies. Les romances historiques sont également une occasion de revendication, on y aborde souvent des thèmes liés aux droits de la femme et à l'égalité des sexes. Notre hypothèse concernant les caractéristiques de la romance historique est donc clairement établie.

Nous avons pu constater la présence des trois invariants dans la saga *La Famille d'Arsac* d'Éléonore Fernaye qui relève de la romance historique. Nous avons analysé en profondeur la trame narrative des trois romans, qui forment la saga *La Famille d'Arsac*. A été

---

<sup>509</sup>Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, (1857), chapitre 6, Première partie.

## ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE

analysée également la dimension historique de la romance. Il a été clairement démontré que les faits historiques cités relevaient bien de l'Histoire et correspondaient fidèlement à des événements advenus entre 1778 et 1791, phase au cours de laquelle se déroule cette romance historique. L'auteure Éléonore Fernaye a pris soin de rendre le récit plus authentique en lui offrant un encrage historique convaincant mais aussi instructif.

La question concernant l'étude des différents sous-genres qui composent la romance n'a malheureusement pu être traitée dans cette étude faute de temps. Nous n'avons pas été en mesure de valider notre quatrième hypothèse.

Le point concernant l'interaction des sous-genres dans la romance étant lié au précédent point, n'a lui aussi pas pu être validé, ni invalidé par manque de temps et de documentation, il pourrait faire l'objet d'une étude ultérieure.

Notre sixième et dernière hypothèse a bien été validée car il nous a été donné de constater que nombreux sont les archétypes et les stéréotypes entourant le genre de la romance. L'un des préjugés les plus marquants concernant la romance est que ce genre est qualifié de nocif. Nous avons listé pas moins de sept raisons invoquées par les détracteurs du genre pour argumenter leur thèse de la dangerosité de ces lectures pour les femmes. Parmi les points les plus importants, nous pouvons citer le fait que ce soit la femme qui domine dans ce domaine, elle écrit, elle lit et elle est l'héroïne du récit. De plus, la femme écrivaine acquiert une indépendance financière, quant à la lectrice, elle découvre des héroïnes éprises de liberté, qui ont une vie sociale épanouie. Ensuite, et c'est là un point délicat, le plaisir féminin est constamment mis en valeur dans la romance, ce qui ne manque pas de déranger. Enfin, l'homme ne domine pas le genre, certains vont même jusqu'à emprunter des noms de femmes pour publier de la romance.

Un autre préjugé qui entoure le genre de la romance fait qu'il est paradoxalement qualifié d'antiféministe à cause de nombre de préjugés qui s'y rattachent. Nous avons recensé six préjugés évoqués par les féministes. Ce qui dérange ce sont certaines pratiques sexuelles jugées déviantes des héroïnes, les pages de couvertures des romances, la mise en avant de l'homme comme personnage héros, l'image de l'héroïne en détresse et le *happy-end* qui s'achève toujours par un mariage. Mais ce qui dérange essentiellement les féministes c'est, peut-être simplement, qu'elles n'ont pas la main mise sur ce genre littéraire dont elles

## *ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE*

voudraient imposer les thèmes et le contenu. Nous qualifions ces points de préjugés, car il nous a été possible de les réfuter un à un dans notre étude. Nous avons découvert que la majorité de ces préjugés étaient d'ailleurs liés au genre du roman d'amour et non de la romance.

Le féminisme fait partie intégrante de la romance écrite au XXI<sup>e</sup> siècle. Les héroïnes de romance sont des femmes avant-gardistes et révolutionnaires. Ce trait est surtout présent dans les romances historiques. L'héroïne va à l'encontre de son entourage et de son cercle en raison de son comportement ou de ses paroles. L'égalité des Hommes, des sexes, le droit au travail, sont autant de sujets récurrents que nous retrouvons dans la saga historique *La Famille d'Arsac*. Contrairement à certains romans d'amour du XX<sup>e</sup> siècle, la romance n'a pas pour objectif d'éduquer la femme ou la jeune fille afin de la préparer à être une bonne épouse et une bonne mère.

Notre principale difficulté de départ a été de trouver une auteure de romance historique française. Il faut savoir que les auteures de romances utilisent généralement des noms de plumes anglo-saxons afin de conserver un certain anonymat. Il a fallu des mois de lectures et de recherches avant de pouvoir arrêter un choix de corpus définitif. De plus, très peu d'informations circulent sur l'auteure en question sur Internet. Au départ le travail devait porter sur l'étude de la saga de trois auteures représentant trois sous-genres différents de la romance : romance historique bien sûr mais également érotique et fantastique. Le corpus se composait alors d'une vingtaine de romans. Le travail d'analyse étant considérable, nous avons dû réviser nos ambitions et faire le choix de nous focaliser uniquement sur la romance historique à travers la romance d'Éléonore Fernaye.

En début de parcours, nous aspirions à aborder de nombreux points, à mener une enquête auprès du lectorat, à présenter des statistiques concernant les maisons d'éditions, à réaliser des comparaisons poussées entre la romance francophone et anglo-saxonne... Aujourd'hui, nous nous contentons de visualiser au mieux la genèse de la romance, du roman d'amour et du roman sentimental depuis l'époque grecque. Nous avons tenté de définir au mieux la romance en la distinguant du roman d'amour et du roman sentimental, mais aussi en identifiant ses caractéristiques et certains de ses sous-genres les plus populaires. Nous avons tenu également à consacrer une partie aux préjugés liés à la romance afin de comprendre la

raison pour laquelle auteurs et lecteurs de romances choisissent la discrétion et l'anonymat.

Nous n'avons pas eu la possibilité de faire appel à la sociocritique dans notre étude sur la romance. En effet, nous souhaitions mener une enquête de cas sur les lecteurs et lectrices de romances, mais ce travail n'a pas pu être réalisé par manque de temps. De plus, nous avons estimé que l'enquête menée par Maya Rodale dans *Dangerous Books for girls : The bad reputation of romance novels explained* répondait à bon nombre de nos interrogations, une partie des résultats de cette étude est d'ailleurs disponible en annexe. Cependant, l'étude de Maya Rodale a été menée sur des lectrices anglo-saxonnes, nous estimons donc qu'il serait bon de réaliser une étude similaire sur un public francophone à titre comparatif uniquement.

Nous souhaitions également aborder dans notre travail une étude de Richard Hoggart qui a pour titre *La Culture du pauvre*. Nous nous intéressions particulièrement aux chapitres sept et huit de son étude consacrés à la romance et à l'érotisme dans les romans à l'eau de rose, intitulés « Invitation à la romance » et « du sexe sous cellophane ». Malheureusement, nous n'avons pas été en mesure de nous procurer cette analyse qui nous aurait permis de mieux cerner les raisons de la disgrâce et de la popularisation du roman d'amour en général, mais aussi de mieux comprendre les préjugés liés au genre.

N'ayant pas été en mesure de confirmer ou d'infirmer les point quatre et cinq de nos hypothèses, nous nous proposons de réserver prochainement une recherche qui nous permettra de lister les différents sous-genres de la romance ainsi que les différentes catégories rattachées aux sous-genres, tout en mettant en évidence les caractéristiques de ces sous-genres et de leurs nombreuses catégories.

Nous nous proposons de laisser également le point concernant l'interaction des sous-genres pour une étude future, ainsi nous pourrions analyser les limites du genre de la romance et de ses sous-genres. Il est à noter que les différents sous-genres de la romance, peuvent à leur tour se combiner, pour donner naissance à d'autres sous-genres, à l'alliance toute aussi harmonieuse. La romance du XXI<sup>e</sup> siècle, transgresse les frontières et colonise les genres voisins et se les approprie. Partant de ce constat, il serait légitime de se demander si la romance a une frontière, et si oui, quelle serait-elle ? À l'issue de ce que nous avons déjà entraperçu dans notre étude, nous présageons que les possibilités semblent infinies.

**BIBLIOGRAPHIE**

**I- CORPUS DE LA ROMANCE SAGA FRANÇAISE *LA FAMILLE D'ARSAC***

**FERNAYE Éléonore,**

- *Scandaleuse Élisabeth*, Milady, 2013.
- *Audacieuse Sarah*, Milady, 2014.
- *Aventureuse Constance*, Milady, 2015.

**II- ROMANS EXPLOITÉS**

**ADLER, Camille,**

*Rose Soie*, Milady, 2014.

**ASTON Élisabeth,**

- *Les filles de Mr Darcy*, Milady, 2003.
- *L'autre Mrs Darcy*, Milady, 2007.

**AUSTEN Jane,**

*Toutes les œuvres majeures de Jane Austen (L'édition intégrale) : Raison et Sensibilité*, (1811), *Orgueil et Préjugés*, (1813), *Mansfield Park*, (1814), *Emma*, (1815), *Northanger Abbey*, (1818), *Persuasion*, (1818) posthume, E-artnow, 2014.

**BALZAC Honoré De,**

*Modeste Mignon*, 1844.

**BAUDELAIRE Charles,**

*Notes nouvelles sur Edgar Poe*, A Quantin, Paris, 1884.

**BOISGOBEY Fortuné Du,**

*Le Crime de l'Opéra*, Jules Rouff & Cie, Éditeurs, Paris, 1885.

**BRASSENS Georges,**

*La non demande en mariage*, 1966.

**BRONTË Emily**

*Les Hauts de Hurlevent*, (1847), Wikisource.

**BRONTË charlotte,**

*Jane Eyre*, (1847), Librairie Hachette et Cie, 1890.

**CERVANTÈS Miguel de,**

*Don Quichotte de la Manche*, (1605-1615), traduit de l'espagnol par Louis VIARDOT,

Éditions Rencontre, 1967.

**DUCANCEL Citoyen,**

*L'intérieur des comités révolutionnaires, ou les Aristides modernes*, [en ligne], Barba, Paris, acte II, scène V, [consulté le 18 août 2016] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k48256w/f38.image>.

**FLAUBERT Gustave,**

*Madame Bovary*, Première partie, chapitre VI, 1857.

**GOLON ANNE,**

*Angélique Marquise des Anges*, (1956), Colbert, 1957.

**HEYER Georgette,**

- *Un mariage de convenance* (1934), Milady, 2015.
- *Regency buck*, Heinemann, 1935.
- *L'Ingénue effrontée* (1936), Harlequin, 2008.

**LEROUX Gaston,**

- *Le mystère de la chambre jaune*, Paris, Pierre Laffitte, 1907.
- *Le Parfum de la Dame en noir*, Paris, Pierre Laffitte, 1909.

**MOLIÈRE,**

*Le Tartuffe*, édition Louandre, 1910.

**O'DONNELL Cassandra,**

- *Les Sœurs Charbrey Sans orgueil ni préjugé*, J'ai Lu, 2013.
- *Les Sœurs Charbrey Un mari récalcitrant*, J'ai Lu, 2015.

**PERRAULT Charles,**

*Les contes de Perrault*, (1697), Librairie de Théodore Lefèvre & Cie, Émile Guérin Éditeur, Paris.

**RICHARDSON Samuel,**

*Paméla ou la Vertu récompensée*, (1740), Jean Osborne, 1742.

**ROUSSEAU Jean-Jacques,**

*Les Confessions*, (1782), Charpentier, Libraire-Éditeur, Paris, 1862.

**VOLTAIRE,**

*Œuvres complètes*, Tome 10, Correspondance au roi de Prusse, Lettre 90, 1er juin 1937.

**WILSON COMPAGNY H. W.,**

*Current Biography*, New York City, 1984.

**WOODWISS Kathleen,**

*Quand l'ouragan s'apaise*, (1972), J'ai Lu, 2009.

**III- OUVRAGES THÉORIQUES**

**ALBALAT Antoine,**

- *Le mal d'écrire et le roman contemporain*, Ernest Flammarion, Paris, 1895.

- *Comment on devient écrivain*, Librairie Plon, Paris, 1925.

**BARTHÉLÉMY E De,**

*Gazette de la Régence*, Janvier 1715-1719, Paris, 1887.

**BARTHES Roland,**

*Fragments du discours amoureux*, Seuil, 1977.

**BOYER Alain-Michel,**

*Les paralittératures*, Armand Colin, coll. « Série Lettres », Paris, 2008.

**CABET DAMPMARTIN Anne-Henri,**

*Des Romans*, Ducauroy, Paris, 1803.

**COLLECTIF,**

*Romans du crime*, sous la dir. de Jean-Louis Backès, Didier-Erudition, CNED, Paris, 1998.

**COLLECTIF,**

*Morceaux choisis du journal de Jules Renard*, Jules RENARD et Jean-Serge BERNAULT, Lulu.com, 2015.

**COLLECTIF,**

*Ennemis publics*, Michel HOUELLEBECQ et Bernard-Henri LÉVY, Paris, Flammarion/Grasset, 2008.

**COLLECTIF**

*Lire les sciences sociales*, Gérard MAUGER et Louis PINTO, Volume 4/1997, 2004.

**COLLECTIF**

*À Paris sous la Révolution, Nouvelle approche de la Ville*, Anne CONCHON, Raymonde MONNIER (dir), Éditions de la Sorbonne, 2008.

**COLLECTIF**

*Sexualité humaine*, Albert Richard ALLGEIER et Elisabeth Rice ALLGEIER, De Boeck Université, 1992.

*ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE*

**COLLECTIF**

*Histoire des États-Unis : mythes ou réalités*, Yves BOURDON et Jean LAMARRE, Montréal: Beauchemin, 2006.

**CONSTANS Ellen,**

*Parlez-moi d'amour : Le roman sentimental, des romans grecs aux collections de l'an 2000*, Pulim, 1999.

**COUÉGNAS Daniel,**

*Introduction à la paralittérature*, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1992.

**COULET Henri,**

*Le roman jusqu'à la révolution*, Armand Colin, coll. « U », Paris, 1967.

**FAGUET Émile,**

*Les dix commandements*, Bibliothèque internationale d'édition, E. Sansot & Cie, Paris, 1909-1911.

**FONDANÈCHE Daniel,**

*Paralittératures*, Librairie Vuibert, Paris, 2005.

**FUSILLO MASSIMO,**

*Naissance du roman*, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », traduit de l'italien par Marielle Abrioux, Paris, 1991.

**HUET Pierre Daniel,**

*Traité de l'origine des romans*, N. L. M. Desessarts, Paris, 1799.

**HUYSMANS Joris-Karl,**

*À rebours*, Hofenberg, 2015.

**LENGLET-DUFRESNOY Nicolas,**

*De l'usage des romans, où l'on fait voir leur utilité, leurs différents caractères, avec une Bibliothèque des romans accompagnée de remarques critiques sur leur choix et leurs éditions*, Veuve de Poilras, à la Vérité sans fard [sic], Amsterdam, 1734.

**LEVER Maurice,**

*Le roman français au XVII<sup>e</sup> siècle*, Presses Universitaires de France, coll. « Littératures modernes », n° 27, Paris, 1981.

**LLOSA Mario Vargas,**

*La tante Julia et le scribouillard*, (La tia Julia y el escribidor, Lima, 1977), Éditions Gallimard, 1979, traduit de l'espagnol par Albert Bensoussan, coll. « Folio », n° 1649.

*ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE*

**LONDON JACK,**

*Martin Eden*, Paris, UGE, « 10/18 », (1973), cité par Daniel Couégnas, in *Introduction à la paralittérature*, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1992.

**MARSAY Vicomte De,**

*De l'âge des privilèges au temps des vanités*, Éditions Contrepoint, 1977.

**MERCIER Louis-Sébastien,**

- *Tableau de Paris*, (1782-1788), Amsterdam, 1783.

- *Le nouveau Paris*, Fuchs, CH. Pougens, et Ch. Fr. Cramer, Chapitre IV, « Avilissement du monarque », 1797.

**NETTER Albert,**

*Histoire illustrée de la contraception, de l'Antiquité à nos jours*, Roger Dacosta, 1985.

**NOIZET Pascale,**

*L'Idée moderne d'amour*, Kimé, Paris, 1996.

**NOLHAC Pierre De,**

*Le Trianon de Marie-Antoinette*, Paris, Calmann-Lévy, 1924.

**RENARD Jules,**

- *Journal*, (1901-1910), Éditions Garnier, coll. « La Bibliothèque », Le Figaro, Paris, 2010.

- *Journal* (1925-1927), Éditions Garnier, Le Figaro, Paris 2010.

**REYNIER Gustave,**

*Le Roman sentimental avant l'Astrée*, Librairie Armand Colin, Paris, 1988, 1<sup>e</sup> édition 1908.

**RODALE Maya,**

*Dangerous Books for girls : The bad reputation of romance novel explained*, Amazone Fulfillement, 2015.

**RUBIN SULEIMAN Susan,**

*Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Presses Universitaires de France, « Puf écriture », Paris, 1983.

**THIBAUDET Albert,**

*Le lecteur de romans*, Les Editions G. Crès et Cie, coll. « Essais et critiques », Paris, 1925.

**VINCENT Bernard,**

*Louis XVI*, Paris, Gallimard, « Folio biographies / 12 », 2006.

**WARREN Raoul De,**

*Grand Armorial de France*, tome V, 1948.



<http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/féminisme/51566>

**COLLECTIF,**

« Citation célèbre », in *Le Parisien*, [en ligne], [consulté le 16 décembre 2018], <https://citation-celebre.leparisien.fr/citation/ressentiment>

**CONSTANS ELLEN,**

« Roman sentimental, roman d'amour. Amour... toujours », in *Belphégor : Littérature populaire et culture médiatique*, [en ligne], Vol. 8, N° 2, septembre 2009, [Consulté le 05 août 2017] [https://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/47773/08\\_02\\_consta\\_sentim\\_fr\\_cont.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/47773/08_02_consta_sentim_fr_cont.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

**DONAHUE Deidre,**

« Scholarly writers empower the romance genre », in *USA Today*, 7/10/2010.

**FEITZ Anne,**

« Harlequin : la belle rentabilité du roman sentimental », in *Les Echos*, [en ligne], publié le 16 avril 2012, [consulté le 21 août 2018] <https://www.lesechos.fr/2012/04/harlequin-la-belle-rentabilite-du-roman-sentimental-355215>

**FERNAYE Éléonore,**

« L'appel de la littérature », (Entretien avec Isabelle Antonutti) in *Bibliothèque(s)*, Revue de l'Association des Bibliothèques de France, n° 81/52, décembre 2015.

**FONTAINE DE RESBECQ Hubert De,**

« Notice sur le chevalier d'Arsac de Ternay (1723-1780) », in *Revue maritime et coloniale*, 1882, tome 73, 182-198, [en ligne], [consultée le 10 février 2019], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k345614/f184.image.r=>

**GEAIS Pierrick,**

« La plume aux œufs d'or : Les écrivains les plus riches du monde », in *Vanity Fair*, [en ligne], publié le 10 octobre 2017, [consulté le 15 septembre 2019], <https://www.vanityfair.fr/actualites/story/les-ecrivains-les-plus-riches-du-monde/156>.

**GEFEN Alexandre,**

« Scénarios de la reconnaissance », in *Nouvelle revue d'esthétique*, 2014/2 (n° 14), p. 71-80, DOI : 10.3917/nre.014.0071, [en ligne], [consulté le 12 août 2019], <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2014-2-page-71.htm>

**GENETTE Gérard,**

« Introduction à l'architexte », in *Théorie des genres*, Seuil, 1986.

**GUIOU Dominique,**

« Qui sont les écrivains les plus riches ? », in *Le Figaro*, [en ligne], publié le 13 août 2018, [consulté le 15 septembre 2019], <http://www.lefigaro.fr/livres/2012/08/13/03005->

[20120813ARTFIG00370-qui-sont-les-ecrivains-les-plus-riches.php](http://20120813ARTFIG00370-qui-sont-les-ecrivains-les-plus-riches.php).

**LEUJEUNE Philippe,**

« Le « dangereux supplément » : lecture d'un aveu de Rousseau », in *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, 29, 4, 1009-1022.

**LUKÁCS György,**

« L'Esthétique de la romance : Tentative d'établir les fondements de la forme du drame non tragique », in *Romanesques – 4*, Textes réunis par Carlo Umberto ARCURI et Christophe REFFAIT, Amiens, Encrage Université, 2011.

**MERCIER Louis-Sébastien,**

Tableau de Paris, (1782-1788), in *Paris le jour, Paris la nuit*, Éditions Robert Laffont, coll. « Bouquins », Paris, 1990.

**MAILLOT Jim,**

« *Publishing's Holding patten : 2014 salary survey* », in *PW*, [en ligne], publié le 19 septembre 2014, [consulté le 30 août 2018], <https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/industry-news/publisher-news/article/64083-publishing-s-holding-pattern-2013-salary-survey.html>

**NIES Fritz,**

« La femme-femme et la lecture : un tour d'horizon iconographique », in *Romantisme*, n°47, DCU-SEDES, 1985.

**RWA,**

- « Romance Literature Statistics 2006 », in *Romance Writers of America*, [en ligne], [consulté le 21 août 2016]

[https://web.archive.org/web/20071223085813/http://www.rwanational.org/cs/the\\_romance\\_genre/romance\\_literature\\_statistics](https://web.archive.org/web/20071223085813/http://www.rwanational.org/cs/the_romance_genre/romance_literature_statistics).

- « Romance Literature Statistics 2008 », in *Romance Writers of America*, [en ligne], [consultée le 18 septembre 2019] <http://www.rjeffers.com/romancegenre.pdf>.

**TORTERAT Chloe,**

« Femme à bord, une vieille superstition toujours actuelle ? », in *Bateaux.com*, [en ligne], publié le 10 janvier 2017, [consultée le 02 avril 2019] : <https://www.bateaux.com/article/24858/femme-a-bord-une-vieille-superstition-toujours-actuelle>.

**WILSON Edmund,**

« Pour ou contre le roman policier » (20 janvier 1945), in *Magazine Littéraire*, avril 1983, n° 194.

V- THÈSES ET ET MÉMOIRES

**DAHER Cláudia Helena,**

*Sous le signe de Terpsichore : scènes de bal dans des récits français, portugais et brésiliens du XIXe siècle*, Thèse de doctorat, dir. M. Bernard Emery et Mme Patrícia Da Silva Cardoso, Universidade Federal Do Paraná Program De Pos-Graduação Em Letras / Université Grenoble Alpes, 2005.

**DALIGAULT Stéphanie,**

*Le roman d'aventures maritime en littérature de jeunesse... Quels héros, quels lecteurs ?*, Mémoire en Sciences de l'information et de la communication, dir. M. Christian Loock, Université de Lille III, 1996.

**KOENIGUER Alexandra,**

*Autour du roman-photo : de la littérature dans la photographie. Les objets de Marie-Françoise Plissart et Benoît Peeters*. Art et histoire de l'art. Université Jean Monnet – Saint-Etienne, Thèse de recherche en esthétique et sciences de l'art, sous la direction de Danièle MÉAUX, CIEREC, 2013.

VI- DICTIONNAIRES

**COLLECTIF,**

*Dictionnaire de l'Académie française*, Coignard, Paris, 1694.

**COLLECTIF,**

*Dictionnaire des Inventions*, Berger Levrault Ed. 1982.

**COLLECTIF,**

Le langage emblématique des fleurs, in *Larousse*, [en ligne], [consulté le 5 août 2016], <http://papidoc.chic-cm.fr/12LangageFleur.pdf>.

**COLLECTIF,**

Les expressions françaises décortiquées, in *Reverso*, [en ligne], [consulté le 5 août 2016] <http://www.expressio.fr/expressions/etre-fleur-bleue.php>

**MARC A et PIGOREAU,**

*Dictionnaire des romans anciens et modernes ou méthode pour bien lire les romans*, Paris, A. Marc et Pigoreau, 1819.

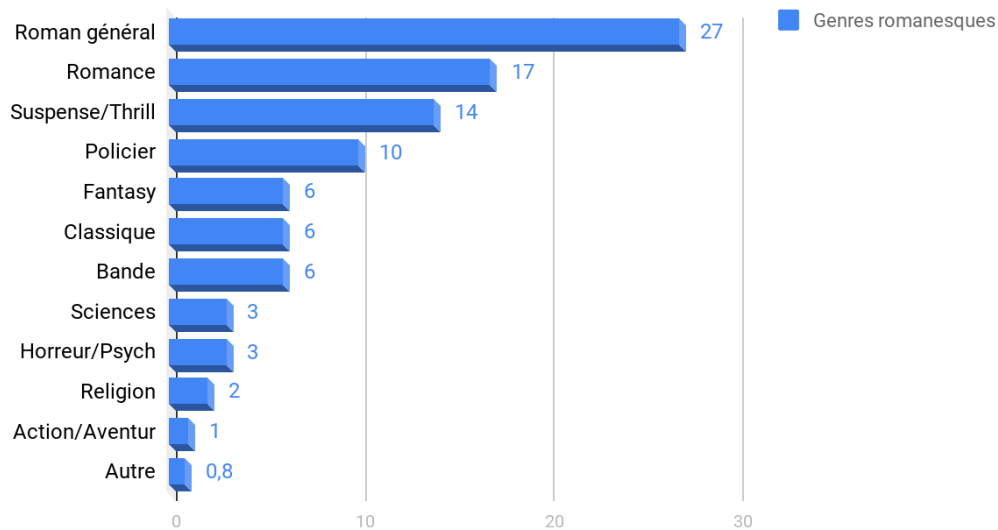
**TULARD Jean,**

« Le roman populaire », in *Dictionnaire des littératures de langue française, XIX<sup>e</sup> siècle*, Encyclopædia Universalis et Éditions Albin Michel, 1998.

**ANNEXE 1**

Les figures une à douze ont toutes pour source l'étude réalisée par Maya Rodale dans son livre intitulé *Dangerous books for girls : the bad reputation of romance explained*. Bien que nous n'ayons pas eu le temps d'effectuer une étude similaire sur le lectorat francophone, nous tenions à partager ces données importantes dans l'étude du genre de la romance. Toutefois, nous prévoyons d'effectuer une étude similaire concernant les lectrices francophones lors de la réalisation de notre étude complémentaire.

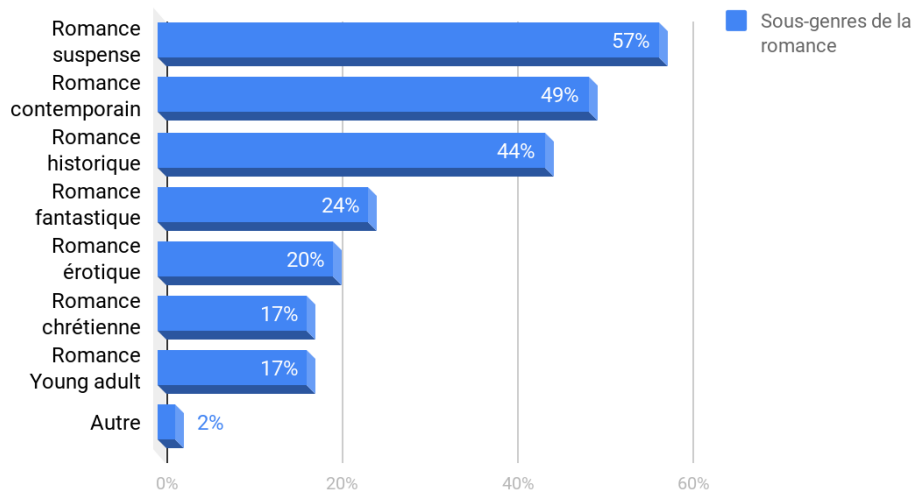
Figure 1. Les genres romanesques les plus vendus aux États-Unis.



La romance arrive à la seconde place de ce classement avec 17 % de part de marché<sup>510</sup>. Elle se classe avant le roman policier et le thriller.

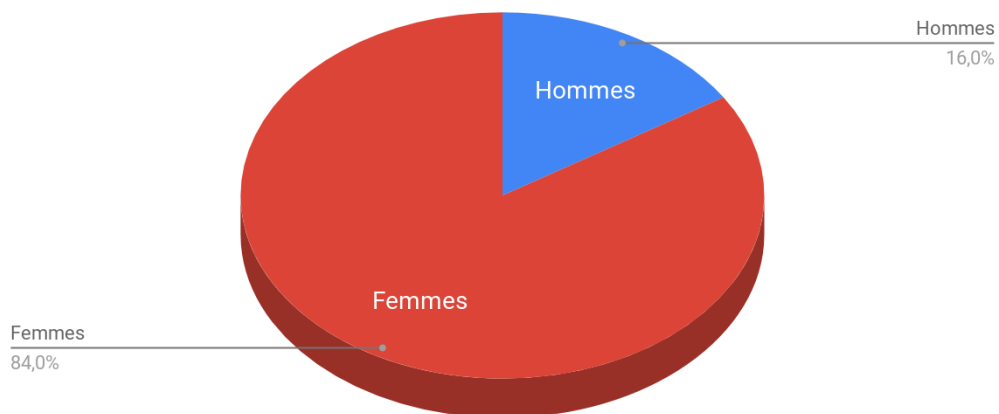
<sup>510</sup>Maya Rodale, « Dangerous Books for girls », *op. cit.*, p. 66.

Figure 2. Les sous-genres de la romance les plus vendus aux États-Unis.



La romance historique figure en troisième place des romances les plus lues aux États-Unis<sup>511</sup>. Elle est devancée par au autre sous-genre de la romance, la romance contemporaine. Le roman policier arrive en tête de liste.

Figure 3. Les lecteurs de romance aux États-Unis



La romance est un genre majoritairement lu par des femmes (84%)<sup>512</sup>.

<sup>511</sup>Maya Rodale, « Dangerous Books for girls », *op. cit.*, p. 67.

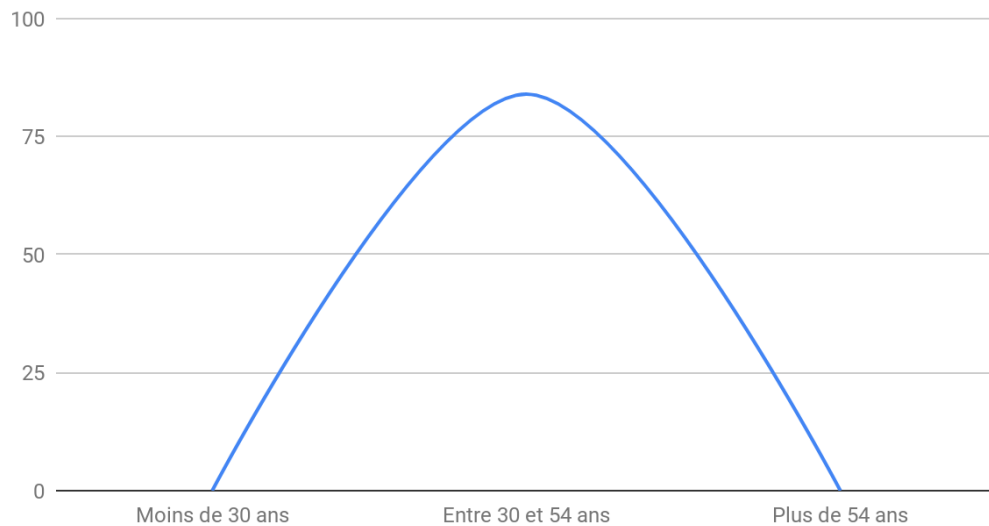
<sup>512</sup>*Ibid.*, p.92.

Figure 4. L'âge de la découverte du genre de la romance aux États-Unis



En général les lecteurs découvrent le genre de la romance à l'âge adulte.<sup>513</sup> Cependant, la nouvelle génération née avec ce genre littéraire et lit abusivement de la romance, il ne serait donc pas étonnant de voir les chiffres s'inverser d'ici quelques décennies.

Figure 5. L'âge de la majorité des lectrices



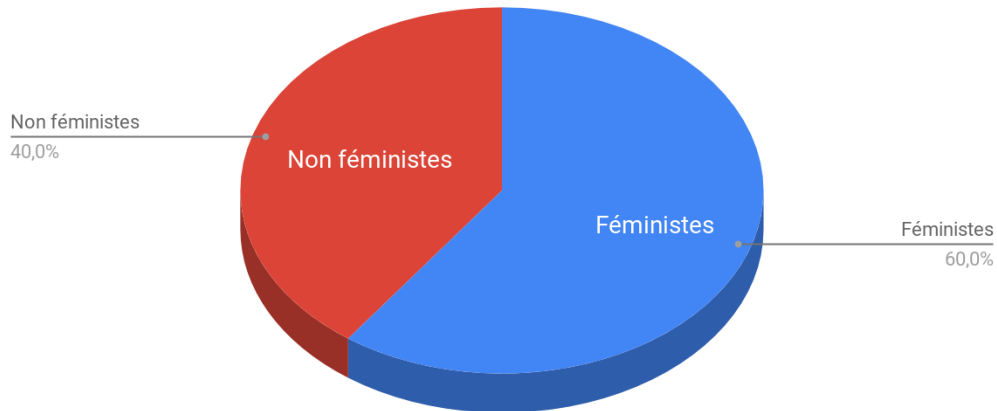
La plus grande majorité des lectrices ont entre 30 et 54 ans<sup>514</sup>. Nous pouvons, nous

<sup>513</sup> Maya Rodale, « Dangerous Books for girls », *op. cit.*, p. 92.

<sup>514</sup> *Ibid.*

semble-t-il, en déduire que ce sont des femmes actives.

Figure 6. Les lectrices féministes



60 % des lectrices de romances se considèrent féministes<sup>515</sup>. Comme on peut le remarquer, il ne s'agit nullement d'une majorité écrasante. Comme précisé dans notre travail, bien que la romance soit pour certains un genre féministe, elle ne le revendique pas. Elle se contente simplement de mettre en avant des héros qui sont sur le même pied d'égalité.

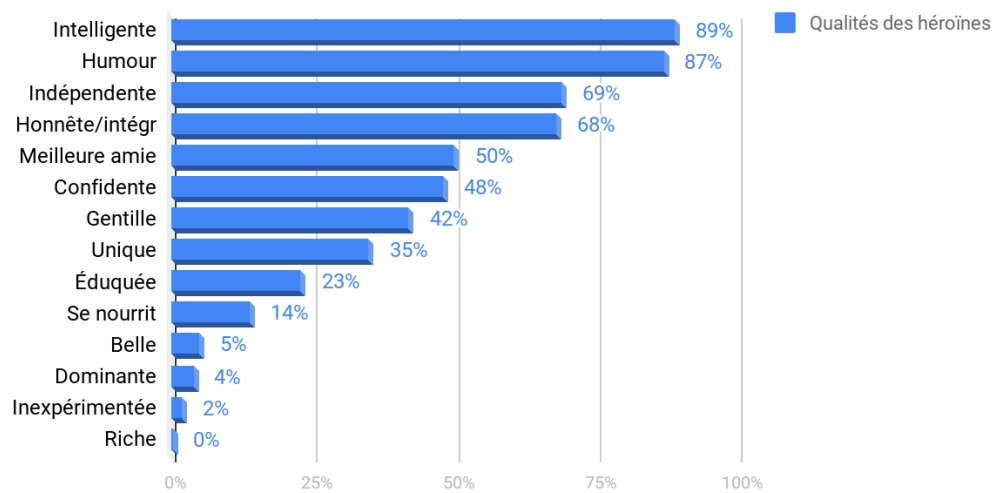
---

<sup>515</sup>Maya Rodale, « Dangerous Books for girls », *op. cit.*, p. 92.

## ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE

À la question « Quelles sont les qualités d'une héroïne de romance ? », 89 % des lectrices mettent en avant l'intelligence et 87 % le sens de l'humour. La beauté (05 %) et l'inexpérience sexuelles (02 %) arrivent tout en bas de l'échelle<sup>516</sup>. Une grande héroïne selon les lectrices américaines n'est donc pas forcément une beauté fatale vierge. La dominante est clairement pour les qualités morales et non physiques.

Figure 7. Les qualités des héroïnes de romance selon les lecteurs américains

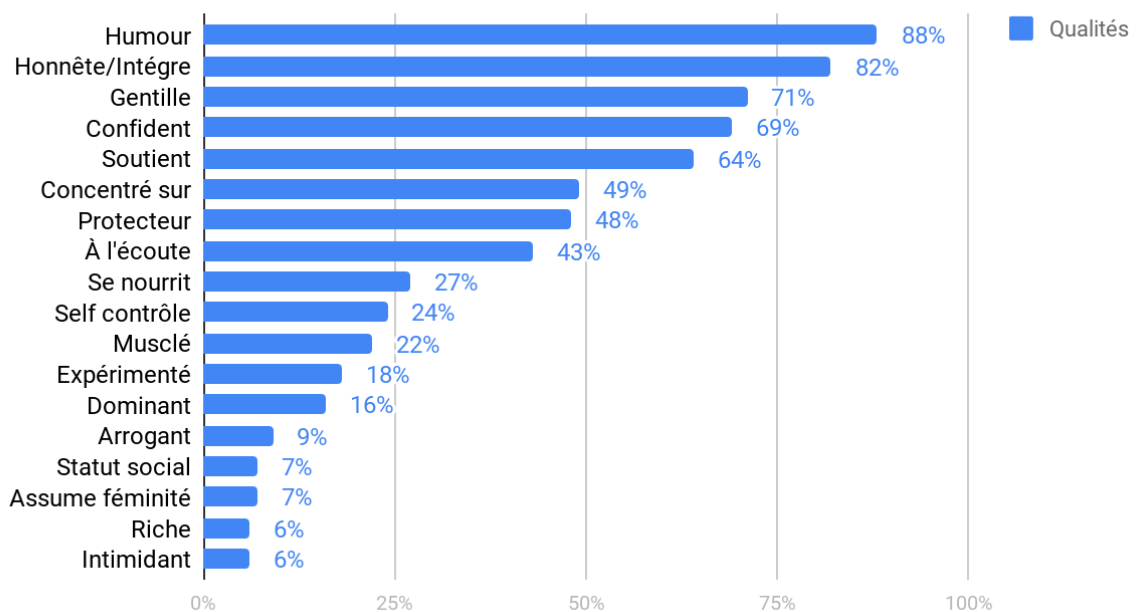


<sup>516</sup>*Ibid*, p.145.

## ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE

À la question « Quelles sont les qualités d'un héros de romance ? », les lectrices mettent en avant le sens de l'humour à 88 %, l'honnêteté et l'intégrité à 82 %. La beauté et l'intelligence ne figurent même pas dans le classement. La beauté est remplacée par la musculature à 22 %. Elle semble beaucoup plus importante que la beauté de la femme. D'après cette enquête, la femme préfère visiblement être intelligente pour deux. Contrairement aux idées reçues, les lectrices de romances n'accordent que très peu d'importance à la richesse du héros (06%) et à son statut social (07%)<sup>517</sup>. La dominante est clairement pour les qualités morales encore une fois.

Figure 8. Les qualités des héros de romance

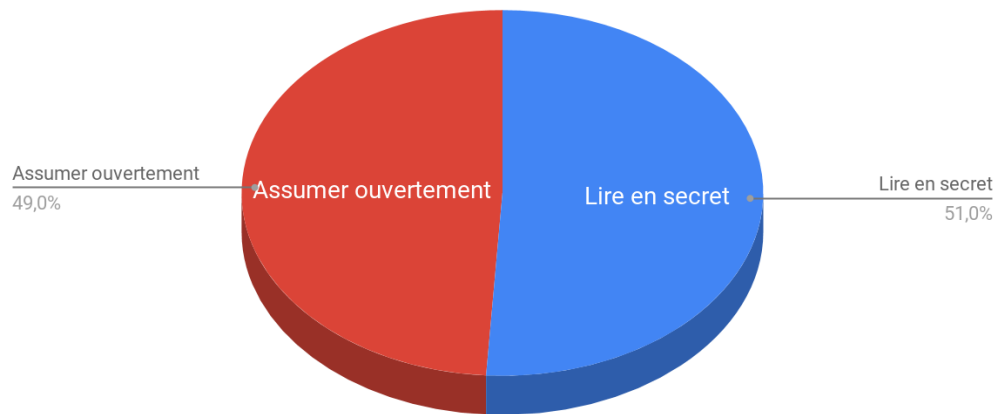


<sup>517</sup> Maya Rodale, « Dangerous Books for girls », *op. cit.*, p. 166.

## ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE

La figure 9 concerne le fait d’assumer ou pas de lire le genre de la romance. Seules 49 % des lectrices assument leur choix<sup>518</sup>. Bien qu’assez bas, ce chiffre nous paraît assez conséquent. Nous pensons que les chiffres sont aussi élevés car l’enquête a été menée en 2015, après la sortie de *50 Nuances de Grey* (2011) de E.L James, sans oublier le film paru lui en 2015. Bien que ce ne soit pas un chef-d’œuvre, cette romance aura eu pour effet bénéfique de permettre à plus de femmes d’assumer ouvertement leurs lectures. Cette supposition reste à confirmer évidemment.

Figure 9. Faut-il ou non garder le secret sur sa lecture e romance ?

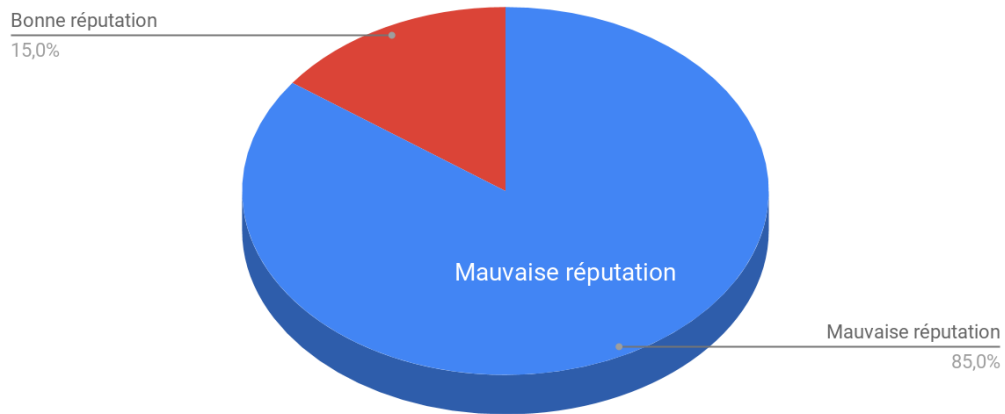


<sup>518</sup>Maya Rodale, « Dangerous Books for girls », *op. cit.*, p. 15.

## *ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE*

La figure 10, démontre clairement la mauvaise réputation dont fait l'objet le genre de la romance et ce même aux yeux de son lectorat<sup>519</sup>.

Figure 10. La réputation de la romance selon les lectrices américaines

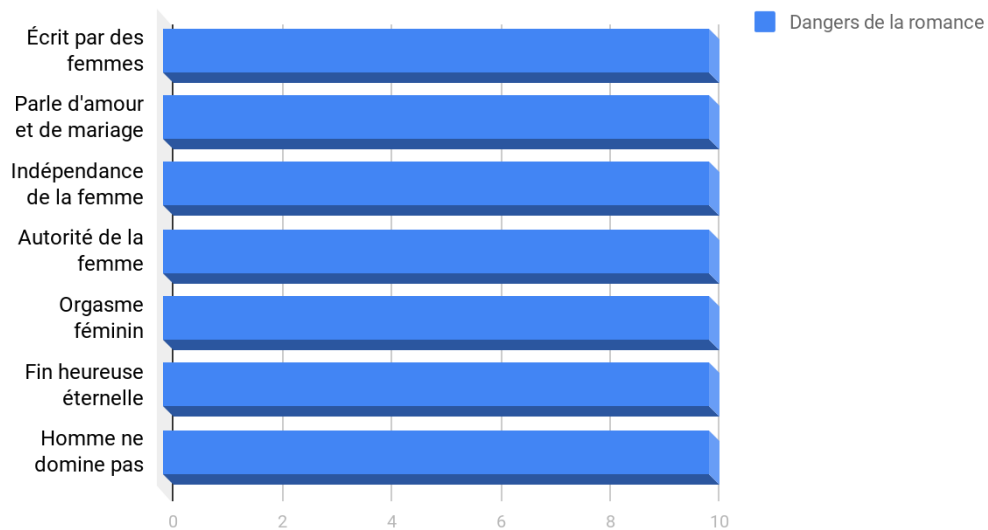


<sup>519</sup>Maya Rodale, « Dangerous Books for girls », *op. cit.*, p. 15.

## ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE

La figure 11 met en avant les sept raisons selon lesquelles la romance est jugée dangereuse pour les femmes<sup>520</sup>. Nous nous sommes permis de compléter les raisons invoquées par Maya Rodale en ajoutant un septième motif.

Figure 11. Pourquoi la romance est jugée dangereuse ?

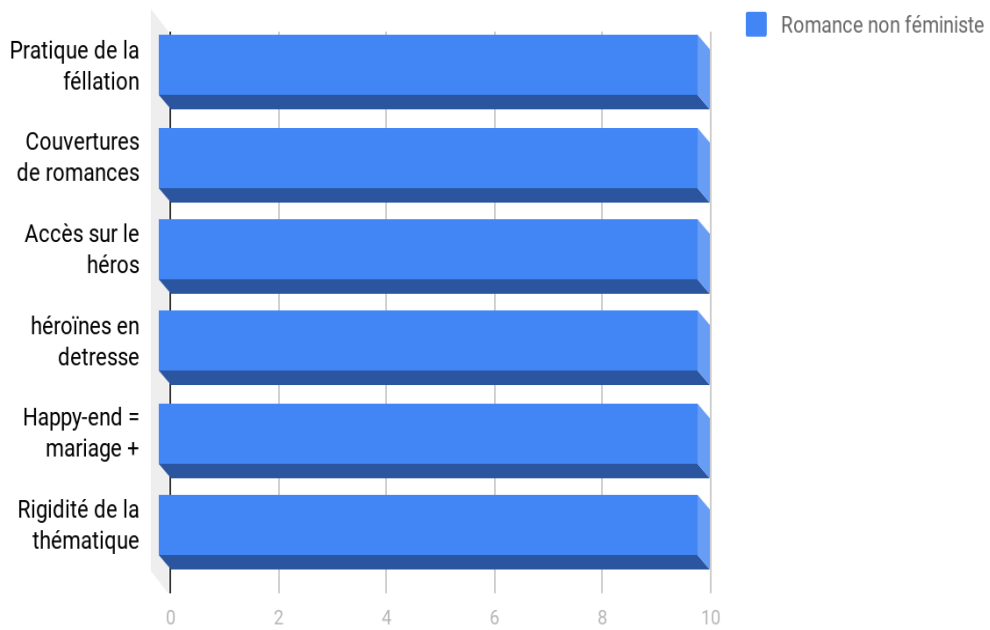


<sup>520</sup>*Ibid*, pp. 19-31.

## ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE

La 12<sup>e</sup> et dernière figure met en avant les raisons selon lesquelles la romance n'est pas en adéquation avec les valeurs des féministes.<sup>521</sup>

Figure 12. Pourquoi la romance est jugée anti-féministe ?



<sup>521</sup>Maya Rodale, « Dangerous Books for girls », *op. cit.*, pp. 129-135.

**ANNEXE 2**

Voici l'interview que j'ai réalisée avec l'auteure Éléonore Fernaye le 26 février 2016. Cette interview a été réalisée par échange de courriel. Une partie de cet entretien a d'ailleurs été publiée dans la revue *Les romantiques* à l'occasion du salon du roman féminin de 2016<sup>522</sup>.

**MEKIA BENNAMA**

Ai-je le droit de mentionner ces informations ?

Nom d'auteure : Éléonore Fernaye.

Nom de traducteur : Éléonore Kempler.

Nom et prénom : Éléonore Kempler-Deradjinski.

**ÉLÉONORE FERNAYE**

Dans ta thèse sans problème, sur Wiki, je préférerais éviter (je n'ai pas les moyens de m'offrir une protection personnelle en cas de vol d'identité).

**MEKIA BENNAMA**

Quand as-tu décidé d'utiliser un nom de plume et pour quelle raison ?

**ÉLÉONORE FERNAYE**

Dès que j'ai décidé d'écrire de la romance ! La quasi-totalité des auteurs anglo-saxons utilisent un pseudonyme et je voulais faire un distinguo net entre mon identité de traductrice et mon identité d'auteur. En plus, nous cherchions un nom qui « sonne » français, or ni mon nom de jeune fille ni mon nom d'épouse ne conviennent !

**MEKIA BENNAMA**

Es-tu passionnée de Voltaire, de châteaux ou des deux ?

**ÉLÉONORE FERNAYE**

J'avoue mal connaître l'œuvre de Voltaire, mais mon pseudonyme est effectivement une déformation du nom de son domaine ! En revanche, j'adore les châteaux, je rêve d'en avoir un (pas trop loin du périphérique, si possible ^^).

---

<sup>522</sup>Les romantiques, *Festival du Roman Féminin*, Paris, 20 et 21 avril 2016, p. 34. [en ligne] <http://www.lesromantiques.com/?a=434/Festival-du-Roman-F-eminin>

*ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE*

**MEKIA BENNAMA**

Lieu de naissance : Paris.

Date de naissance : 14 mai, quelle année ?

**ÉLÉONORE FERNAYE**

C'est un secret bien gardé : Je suis née en 1983, mais j'aimerais autant que seule l'année de naissance figure sur la page Wikipédia (pour les mêmes raisons que mon nom).

**MEKIA BENNAMA**

Lieu de vie : Paris, quel arrondissement ? (si c'est un arrondissement que tu chéris tout particulièrement par rapport à son histoire).

**ÉLÉONORE FERNAYE**

Je suis née sur l'Île de la Cité, juste à côté de Notre-Dame ! J'aime beaucoup cette idée d'être née au cœur de Paris.

**MEKIA BENNAMA**

Pourquoi avoir choisi de vivre à Paris ?

**ÉLÉONORE FERNAYE**

Ce n'est pas particulièrement un choix, au sens où j'ai fait toutes mes études secondaires en région parisienne et mes études supérieures à Paris même. Après, trouver un emploi est plus facile dans une région dynamique comme l'Île-de-France.

Presque tous mes amis habitent à Paris, ainsi qu'une grosse partie de ma famille, et j'apprécie beaucoup la vie culturelle (j'ai un abonnement à l'Opéra de Paris et je sors régulièrement au théâtre ou voir des expositions). Dernier point : je n'ai pas mon permis, ce qui serait très pénalisant hors de l'Île-de-France !

**MEKIA BENNAMA**

Si tu avais le choix, où et à quelle époque aimerais-tu vivre ?

**ÉLÉONORE FERNAYE**

Ah, excellente question... J'aurais aimé vivre à l'époque de Louis XIV pour assister à la construction de Versailles, sous François Ier pour voir les châteaux de la Loire en tenue

d'époque, dans la Rome impériale, mais aussi dans le Japon médiéval. Tout cela s'entend, bien sûr, dans une famille noble et/ou riche, sans souci matériel ni mortalité précoce...

En réalité, comme je suis issue d'une famille mixte et que ma mère a vécu un accouchement difficile, je ne pense pas que j'aurais pu « matériellement » vivre à une époque antérieure au 20<sup>e</sup> siècle !

**MEKIA BENNAMA**

À quel âge as-tu commencé à écrire pour les autres ? Quel moyen de diffusion as-tu utilisé ?

**ÉLÉONORE FERNAYE**

J'ai commencé à écrire vers 7 ou 8 ans, je dirais, mais je n'aimais pas trop faire lire mes œuvres, car je redoutais les critiques (ça n'a pas trop changé aujourd'hui). Étrangement, j'ai commencé par écrire sur ordinateur !

A l'adolescence, j'écrivais au crayon à papier, si bien que tout est sans doute devenu illisible avec le temps (c'est sans doute pas plus mal). J'ai imprimé pour quelques rares élus certaines de mes nouvelles, mais rien d'autre.

**MEKIA BENNAMA**

J'ai lu, dans ta fiche de présentation Milady, que c'est *Lady Oscar* qui t'a donné envie d'écrire ta romance historique. Est-ce bien le manga japonais *La rose de Versailles* qui t'as donné cette envie ? Si tel est le cas, est-ce le manga qui t'as amené à aimer la romance ?

**ÉLÉONORE FERNAYE**

Il s'agit bien de *La rose de Versailles*, que j'ai en réalité découvert assez tard, lors de sa publication papier en France, mais dont la période correspond parfaitement avec celle de ma première série. En réalité, ma première série de shôjo manga (= pour fille), celle qui m'a fait basculer du côté obscur de la romance, c'est... *Sailor Moon*.

**MEKIA BENNAMA**

Quels romans et quels auteurs t'ont donné l'envie d'écrire ? Quels sont les romans qui ont marqué voire bouleversé ta vie ?

## **ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE**

**ÉLÉONORE FERNAYE**

J'ai adoré *Complot à Versailles* d'Annie Jay, un excellent roman historique jeunesse qui m'a projetée dans l'univers de la cour, dont je ne suis jamais vraiment sortie.

Je suis une grande admiratrice d'Emile Zola, en particulier *Au bonheur des dames*, mon roman préféré, celui que je relis tous les ans.

J'ai beaucoup lu et aimé Marion Zimmer Bradley et Mercedes Lackey à mon adolescence. J'aime leurs œuvres construites autour de personnages féminins forts et affranchis des stéréotypes.

Enfin, je suis une incondionnelle de Stefan Zweig, de son écriture à la fois précise et exigeante, de son engagement pour la paix et de sa faculté à percevoir et dire les choses.

**MEKIA BENNAMA**

Quel est ton 1<sup>er</sup> coup de foudre littéraire ?

**ÉLÉONORE FERNAYE**

D'un strict point de vue chronologique, je pense qu'il s'agit de *Les petites filles modèles*, de la comtesse de Ségur.

**MEKIA BENNAMA**

Quels sont les auteurs de romance française ou anglo-saxon du XXI<sup>e</sup> siècle que tu suis ou que tu apprécies ?

**ÉLÉONORE FERNAYE**

Je suis fan de Julia Quinn, je pense que tout le monde le sait, c'est mon héroïne. Sinon, j'aime beaucoup Lisa Kleypas (historique et contemporain), Mary Balogh, Vanessa Jeffries, Maureen Driscoll (uniquement en e-book en anglais, mais c'est super bien), Vanessa Kelly, Nora Roberts, Angéla Morelli, Camille Adler...

Après, il y a toutes celles que je lis mais que je ne pense pas à citer, et toutes celles que je voudrais découvrir, mais que je n'ai pas le temps de lire !

**MEKIA BENNAMA**

Bien que tu aies traduit des sagas fantastiques, j'ai lu que l'urban fantasy ne t'inspirait

## **ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE**

pas en tant qu'auteur. Projettes-tu d'écrire une romance "érotico-historique" ou des romances d'un autre genre ? Et surtout comptes-tu, très prochainement, nous annoncer la sortie d'une nouvelle romance historique ou d'une nouvelle saga historique ?

**ÉLÉONORE FERNAYE**

Pour être honnête, je ne me sens pas d'écrire de l'« érotico-historique » parce que la tension sexuelle doit, à mes yeux, servir l'histoire et non l'inverse. Si j'aime faire monter la température, je n'ai pas forcément envie de consacrer des chapitres entiers aux galipettes de mes héros ! Sans doute parce que je ne me sens pas forcément à l'aise avec l'érotisme en tant qu'auteur.

Je réfléchis à écrire une romance contemporaine, je creuse un peu, je hume l'air du temps... rien de concret pour l'instant.

Quant à une nouvelle saga, la réponse est oui : je suis en train d'écrire le premier tome d'une nouvelle série qui se déroulera en France, à la Renaissance.

**MEKIA BENNAMA**

Pourquoi avoir choisi d'écrire des romances historiques ?

**ÉLÉONORE FERNAYE**

Cela me permet de conjuguer mes deux passions : les histoires d'amour et l'histoire. J'adore l'histoire au point de faire de la reconstitution historique et j'avais envie de faire partager cet aperçu qu'on peut avoir de la vie quotidienne (ou des événements hors norme comme les bals) quand on pratique ce loisir. En outre, étant historienne de formation, je savais à peu près où je mettais les pieds.

**MEKIA BENNAMA**

Pourquoi avoir choisi comme période l'avant et l'après révolution française ? Prévois-tu d'écrire une autre romance historique autour du siècle des Lumières ou envisages-tu de nous faire découvrir une autre époque ?

**ÉLÉONORE FERNAYE**

A l'origine, j'ai choisi cette période parce qu'elle me permettait d'écrire de façon crédible sur une relation amoureuse biculturelle, en particulier américaine. Or, pour faire rêver

## **ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE**

avec la France, les États-Unis et l'histoire, il n'y a pas tant de périodes disponibles que ça ! En outre, explorer la façon dont les hommes et les femmes ont réagi à la Révolution (et convoier une autre idée que « c'est une affreuse boucherie, ils ont tué le roi ») me paraissait intéressante et peu utilisée en romance.

J'aimerais écrire une autre histoire placée au siècle des Lumières, oui, mais celle qui se déroule à la Renaissance a emporté les suffrages de mon éditrice pour l'instant !

**MEKIA BENNAMA**

J'ai lu que tu avais écrit des nouvelles mais elles sont introuvables. Ont-elles été publiées ? Les as-tu publiées sous un autre pseudonyme ? Sont-elles disponibles quelque part sur le Internet ?

**ÉLÉONORE FERNAYE**

Mes nouvelles sont planquées au fond d'un tiroir fermé à double tour et dont j'ai jeté la clé ! Ce sont des nouvelles qui datent de mon adolescence, beaucoup plus orientées fantasy urbaine, paradoxalement (avant que je me mette à en écrire). J'aimerais écrire une ou deux nouvelles historiques pour compléter ma série « La famille d'Arsac », mais rien n'est décidé pour l'instant.

**MEKIA BENNAMA**

En combien de temps as-tu écrit chacun des 3 tomes de ta romance historique ?

D'après ce qui est indiqué sur ta fiche de présentation *Milady*, tu es passionnée d'histoire, mais as-tu fait des recherches sur le contexte historique avant de te mettre à rédiger *La Famille d'Arsac*? Combien de temps cela t'a-t-il pris ?

**ÉLÉONORE FERNAYE**

Chaque roman m'a pris 4 à 5 mois de travail soutenu : la préparation et la rédaction des premiers chapitres sont souvent lentes (1 à 3 mois), puis j'accélère peu à peu (2-3 mois), généralement pour finir en sprint jusqu'à la date-butoir (15 jours à 6 semaines).

J'ai fait quelques recherches avant de débiter l'écriture de *La famille d'Arsac*, mais j'avoue que j'ai complété au fur et à mesure de la rédaction. Pour le troisième tome, je lisais, parallèlement à la rédaction, des mémoires qui m'ont été très utiles et qui m'ont permis

*ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE*

d'inclure beaucoup de détails. J'ai du mal à quantifier mes recherches, mais je dirais qu'elles représentent entre un quart et un tiers de la création du roman.

**MEKIA BENNAMA**

J'ai lu que tu travaillais 2 jours par semaine en tant que "correctrice", est-ce par choix, par plaisir ou par nécessité ?

**ÉLÉONORE FERNAYE**

C'est à la fois pour des raisons basement financières (il s'agit de mon unique revenu fixe, qui me permet de payer le loyer et les courses), mais aussi pour garder un pied dans le monde du travail, fût-il aussi distant que dans mon cas (je ne suis dans les bureaux qu'une fois par mois pour la réunion de service). Quand on travaille de chez soi, qu'on est enfermé avec un texte – le sien ou celui d'un autre – souvent dans l'imaginaire, il est bon de revenir parmi les gens « normaux » et de pouvoir parler du dernier épisode de Top Chef ou de la panne de la photocopieuse.

**TABLE DES MATIÈRES**

Remerciements.....	2
<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>3</b>
<b>PREMIÈRE PARTIE : CONTEXTE D'ÉMERGENCE DE LA ROMANCE.....</b>	<b>12</b>
<b>CHAPITRE I</b>	
<b>ROMAN D'AMOUR ET ROMAN SENTIMENTAL .....</b>	<b>12</b>
<b>I. APERÇU HISTORIQUE SUR LES GENRES.....</b>	<b>12</b>
I. 1. Roman sentimental et roman d'amour : distinctions non distinctives ? .....	18
I. 2. Genèse et naissance du genre roman sentimental.....	24
I. 3. Aperçu historique.....	24
I. 3. 1. Chez les grecs, plus de 2000 ans d'existence.....	25
I. 3. 2. Du Moyen Âge au XVII <sup>e</sup> siècle.....	25
I. 3. 3. Évolution et modernisation du genre au XVIII <sup>e</sup> siècle.....	29
<b>II. PÉRIODE MODERNE : DU XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> SIÈCLE.....</b>	<b>31</b>
II. 1. Dégradation et popularisation du genre au XIX <sup>e</sup> siècle.....	33
II. 2. Roman populaire du XX <sup>e</sup> siècle.....	39
II. 3. Couleurs et préjugés.....	42
II. 3. 1. Le bleu : du romantisme au sentimentalisme.....	42
II. 3. 2. Le rose : de la séduction à la répulsion .....	44
II. 3. 3. La gare : du développement industriel à l'émergence d'un nouveau lectorat.....	45
<b>III. ROMAN D'AMOUR DU XXI<sup>e</sup> SIÈCLE : MUTATION DU GENRE.....</b>	<b>46</b>
III. 1. Situation du roman sentimental et du roman d'amour au XXI <sup>e</sup> siècle .....	47
III. 2. Évolution du genre .....	53
III. 3. Maisons d'éditions .....	55
<b>CHAPITRE II</b>	
<b>ROMANCE.....</b>	<b>61</b>
<b>I. LÉGITIMITÉ D'APPELLATION ET ESSAI DE DÉFINITION DU GENRE ROMANCE</b>	
.....	61
I. 1. Origine du terme et définition.....	61
I. 2. L'esthétique de la romance selon György Lukács .....	63
I. 3. Légitimité d'appellation .....	69
<b>II. CARACTÉRISTIQUES DES TROIS GENRES.....</b>	<b>69</b>
II. 1. Caractéristiques du roman sentimental .....	70
II. 2. Caractéristiques du roman d'amour .....	71

**ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE**

II. 3. Caractéristiques de la romance .....	73
II. 3. 1. La rencontre du couple .....	74
II. 3. 2. La disjonction .....	77
II. 3. 3. La conjonction .....	80
II. 3. 4. La romance : un genre simple et singulier.....	83

<b>III. CRITIQUES DU GENRE</b> .....	87
III. 1. Entre hier et aujourd'hui, un air de déjà vu !.....	88
III. 2. Roman d'amour et critique littéraire.....	90
III. 3. La romance dans le monde universitaire .....	97

**CHAPITRE III**

<b>ROMANCE ET ROMAN D'ANALYSE SENTIMENTALE : L'ANALYSE DES SENTIMENTS AU CŒUR DE L'INTRIGUE.....</b>	<b>101</b>
--	------------

<b>I. ROMANCE, SIMILITUDES ET DISSEMBLANCES AVEC LES GENRES PARALLÈLES ET ÉTERNELLE CONFRONTATION BONHEUR, MALHEUR.....</b>	<b>101</b>
---	------------

<b>II. FEMMES ET ROMANS D'AMOUR : UNE CONTINUELLE SOLIDARITÉ, UNE ENTRAIDE CONTINUELLE.....</b>	<b>107</b>
---	------------

<b>III. PRÉJUGÉS ET PERCEPTION.....</b>	<b>115</b>
---	------------

<b>IV. ROMANCE ET FÉMINISME.....</b>	<b>126</b>
--------------------------------------	------------

<b>V. CAS DE LA ROMANCE HISTORIQUE.....</b>	<b>132</b>
---	------------

<b>SECONDE PARTIE : ROMANCE HISTORIQUE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE : CAS DE LA ROMANCE LA FAMILLE D'ARSAC D'ÉLÉONORE FERNAYE.....</b>	<b>136</b>
---	------------

**CHAPITRE I**

<b>CRÉDIBILITÉ HISTORIQUE.....</b>	<b>136</b>
------------------------------------	------------

<b>I. LA FRANCE SOUS LOUIS XVI (1778).....</b>	<b>137</b>
--	------------

<b>II. 1783 ET LA GUERRE D'INDÉPENDANCE DES ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE.....</b>	<b>144</b>
--	------------

<b>III. ET IL Y A QUOI APRÈS LA RÉVOLUTION ?.....</b>	<b>161</b>
---	------------

**CHAPITRE II**

<b>ESTHÉTIQUE DE LA ROMANCE.....</b>	<b>169</b>
--------------------------------------	------------

<b>I. L'INSTANT T DE LA PREMIÈRE RENCONTRE .....</b>	<b>171</b>
--	------------

I. 1. Pile et face : le coup de foudre .....	172
--	-----

I. 2. Aversion et répulsion .....	174
-----------------------------------	-----

*ROMANCE ET PRÉJUGÉS : LA ROMANCE FRANÇAISE DU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE*

I. 3. Mépris et attraction.....	176
<b>II. CONJONCTIONS ET DISJONCTIONS DANS LA RELATION AMOUREUSE .....</b>	<b>178</b>
II. 1. Malentendus et incompréhension.....	179
II. 2. Quiproquos, contraintes et obligations maritales .....	186
II. 3. Complexe d'infériorité .....	196
<b>III. UNE ÉTERNITÉ À ÊTRE HEUREUX .....</b>	<b>208</b>
III. 1. Les amis au secours du couple .....	208
III. 2. Le Hasard fait bien les choses .....	212
III. 3. Ce que femme veut, dieu le veut .....	214
<b>CHAPITRE III</b>	
<b>THÉMATIQUES DE LA ROMANCE.....</b>	<b>218</b>
<b>I. FIGURES DE L'HÉROÏNE .....</b>	<b>218</b>
I. 1. La femme maîtresse .....	218
I. 2 : La liberté avant tout .....	228
I. 3. La dominante .....	230
<b>II. AUTOPSIE DU COUPLE .....</b>	<b>233</b>
II. 1. Qui aime bien châtie bien .....	233
II. 2. L'union fait la force.....	236
II. 3. Le jeu du dominé et du dominant, du sauvé et du sauveur .....	242
<b>III. FIGURES DU HÉROS .....</b>	<b>252</b>
III. 1. Le mystérieux étranger .....	252
III. 2. Le sauveur de sa dame .....	252
III. 3. Le capitaine, héros de prédilection .....	256
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>260</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>268</b>
<b>ANNEXE 1.....</b>	<b>277</b>
<b>ANNEXE 2 .....</b>	<b>287</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES.....</b>	<b>294</b>