Les romans sentimentaux des collections Harlequin : quelle(s) figure(s) de l'amoureux ? Quel(s) modèle(s) de relation(s) amoureuse(s) ?

*The sentimental Novels of the Harlequin Collections: what Face(s) of the Lover ?
What model(s) of loving Relation(s)?*

Béatrice Damian-Gaillard

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/2130>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.2130

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2011

Pagination : 317-336

ISBN : 978-2-8143-0108-5

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Béatrice Damian-Gaillard, « Les romans sentimentaux des collections Harlequin : quelle(s) figure(s) de l'amoureux ? Quel(s) modèle(s) de relation(s) amoureuse(s) ? », *Questions de communication* [En ligne], 20 | 2011, mis en ligne le 01 février 2014, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/2130> ; DOI : 10.4000/questionsdecommunication.2130

> NOTES DE RECHERCHE

BÉATRICE DAMIAN-GAILLARD

Centre de recherche sur l'action politique en Europe

IUT de Lannion, université Rennes 1

beatrice.damian@univ-rennes1.fr

LES ROMANS SENTIMENTAUX DES COLLECTIONS HARLEQUIN : QUELLE(S) FIGURE(S) DE L'AMOUREUX ? QUEL(S) MODÈLE(S) DE RELATION(S) AMOUREUSE(S) ?

Résumé. — Marchandises de la culture de masse, les romans sentimentaux appartiennent aux objets déclassés, aux mauvais genres, souvent méprisés par les tenants de la culture savante, dont la culture scientifique. Cet article a pour objectif l'analyse des représentations imaginaires de la ou des masculinité(s), développée(s) dans les romans Harlequin, en lien avec celle(s) de la ou des féminité(s), en s'appuyant notamment sur les travaux issus des *gender studies*. Sans nier le contexte socio-économique dans lequel ils sont fabriqués, ces produits ne sont pas assimilés à un tout uniformisé et uniformisant, sous prétexte qu'ils sont soumis à une production industrielle en séries, en lien avec une consommation de masse. Il s'agit plutôt, dans l'analyse des scripts culturels, de tenir compte des stratégies marketing de segmentation des publics mises en œuvre par l'instance de production, et réalisées au travers le développement de collections.

Mots clés. — Littérature sentimentale, Harlequin, industries culturelles, marketing, identités genrées, masculinité, *gender studies*, hétérosexualité.

La contribution se propose d'interroger l'intérêt des femmes pour la littérature sentimentale, mais de manière détournée. Nous ne mettons pas en œuvre une enquête de réception sur les pratiques et interprétations effectives des lectrices, mais nous procédons à l'analyse des produits éditoriaux pour en identifier les modèles construits de la relation amoureuse, et plus particulièrement, les représentations imaginaires de la ou des masculinité(s), développée(s) dans les romans des collections Harlequin, en lien avec celle(s) de la ou des féminité(s). Dans un premier temps, nous évaluons jusqu'à quel point l'inscription de ces produits éditoriaux dans le secteur industriel et marchand en formalise les contenus, sans toutefois appréhender ces marchandises comme un tout uniformisé et uniformisant, sous prétexte qu'elles sont soumises à une logique de production industrielle en séries, à une standardisation des structures narratives et à une consommation de masse. Il s'agit plutôt, dans l'analyse des scripts culturels (Gagnon, 1999), de tenir compte des stratégies marketing de segmentation des publics, mises en œuvre par l'instance de production¹. L'éditeur mobilise constamment des moyens pour cerner les « tactiques » des lectrices, pour appréhender leurs « manières de faire » (de Certeau, 1990), afin de les incorporer dans le procès industriel. Car les représentations de la relation amoureuse diffusées par ces romans sont orientées socialement dans la mesure où ils ne s'adressent pas à toutes les femmes, et renvoient à des lectures populaires².

Ce matériau est d'autant plus intéressant à analyser que, littérature réflexive centrée dans son écriture sur l'intériorité des actants³ – leurs ressentis, leurs émotions, leurs pensées –, il repose sur un « procédé de focalisation interne » (Olivier, 2009), véhiculant de fait des normes pratiques autant que psychiques, de sorte que l'on peut considérer que « ces lectures romanesques, silencieuses, intimes et secrètes [...] constituent l'une des modalités de construction du "for intérieur féminin" » (Charpentier, 1995). Dans un second temps, notre regard se focalise sur les héros masculins, afin de cerner les représentations imaginaires construites de la ou des masculinité(s)⁴, afin d'esquisser les qualités

¹ Aujourd'hui, les romans Harlequin se déclinent entre, d'un côté, des livres de poche : les collections mensuelles, les hors-séries thématiques (Mariage, Noël, Saint-Valentin, sélection des lectrices...), de l'autre, l'édition de romans fictions de grands formats (*best-sellers*, *Mira*, *Jade*, *Luna*, *Red Dress Ink*, *Spicy*), édités tous les deux mois. Il existe également des sagas (*L'héritage des Coltons*, *Croisière sur l'Alexandra*, *Les Mac Gregor*...) imprimées soit en livres de poche, soit en livres grands formats (dont la plupart deviennent ensuite des livres de poche). Pour plus de précision, voir Jensen (1984).

² Notre recherche ne s'intéresse pas aux pratiques culturelles populaires et aux formes de réappropriations sociales de ces lectures populaires. De fait, nous ne mobilisons pas directement les travaux consacrés à cette question.

³ Cette écriture se caractérise par le point de vue adopté, principalement celui de l'héroïne, même si, depuis les années 80, certaines collections donnent une place grandissante à celui du héros, l'importance donnée aux dialogues en comparaison avec celle de la description des lieux ou aux actions...

⁴ Dans sa démarche, la contribution est proche d'une analyse mise en œuvre par Fr. Helgorsky (1987 : 7) qui consistait à évaluer les éléments de différenciation (structuraux, idéologiques et

et les ressources estimées indispensables au prince charmant, ainsi que les attentes présupposées des lectrices envers l'amour idéal. En nous appuyant sur les théories développées par les *gender studies* – notamment celles développées par Judith Butler (1990) –, nous essayons de comprendre comment et pourquoi, malgré les variations des identités genrées données à lire, ces romans participent à la diffusion d'un modèle binaire du genre – masculin/féminin –, au fondement d'une vision hétéronormée des rapports sociaux de sexe.

Pour avancer dans la réflexion, nous avons réalisé une étude de contenu comparative – quantitative et qualitative – d'un corpus de romans appartenant aux différentes collections lancées sur le marché. Nous avons analysé les séries *Azur*, *Horizon*, *Blanche*, *Passions*, *Audace*, *Prélud's*, sur la base de 12 volumes par collection (12 histoires d'amour inédites par collection), volumes choisis de façon aléatoire et publiés entre 2006 et 2009⁵. Enfin, dans un troisième temps, une attention particulière est donnée aux scènes d'amour, dans la mesure où celles-ci façonnent des « mises en discours du sexe », des lieux de production de savoirs, d'injonctions, constitutifs de dispositifs de pouvoir, à la fois producteur et régulateur de pratiques (Foucault, 1976). Plus ou moins explicites, elles élaborent une grammaire des comportements sexuels féminins et masculins, non exempts parfois d'une « érotisation de la domination » (Kennedy, 1993). Pour conclure, nous verrons en quoi les romans Harlequin, tout en interrogeant les formes de socialisation aux identités masculines (et féminines), se révèlent corrélativement des enfermements identitaires, des moyens de régulation et de contrôle des relations sociales genrées entre les individus, et des espaces d'expérimentation imaginaire de formes d'expression de soi vis-à-vis de l'autre⁶.

thématiques) des collections publiées par les éditions Harlequin, sauf que cette étude consistait en « une analyse multidimensionnelle de l'intertexte ». Cette dernière ne portait pas spécifiquement sur les figures masculines. Toutefois, elle révélait, d'une part, des évolutions concernant l'âge des protagonistes, leurs appartenances professionnelles, leurs rôles et leurs attributs genrés selon les collections (et leur date de lancement) ; d'autre part, l'apparition de séries « d'un érotisme de plus en plus précis » et « dans les séries récentes un déplacement de plus en plus fréquent de la focalisation interne sur l'Homme » (*ibid.* : 16-17).

⁵ Dans un souci de vraisemblance avec les réalités des relations entre hommes et femmes, nous avons volontairement écarté de notre corpus les séries thématiques (« Princes du désert », par exemple), les collections *Historiques* et *Black rose*. Pour la première, parce qu'elle s'inscrivait dans une période historique éloignée, pour la seconde, parce que l'intrigue mêle histoire d'amour et récit fantastique (extra-terrestre, magiciens, etc.).

⁶ Sur ce point, nous rejoignons la définition foucauldienne du pouvoir qui ne se limite pas à une fonction répressive, mais est appréhendé aussi comme un dispositif complexe, hétérogène, disséminé de discours structurant des pratiques, en ce sens qu'ils les qualifient, les catégorisent, les définissent. « Il s'agit donc de prendre ces dispositifs au sérieux et d'inverser la direction de l'analyse : plutôt que d'une répression généralement admise, et d'une ignorance mesurée à ce que nous supposons savoir, il faut partir de ces mécanismes positifs, producteurs de savoir, multiplicateurs de discours, inducteurs de plaisir, et générateurs de pouvoir, les suivre dans leurs conditions d'apparition et de fonctionnement, et chercher comment se distribuent par rapport à eux les faits d'interdiction ou d'occultation qui leur sont liés. Il s'agit en somme de définir les stratégies de pouvoir qui sont immanentes à cette volonté de savoir » (Foucault, 1976 : 97-98).

Harlequin : un monde d'évasion « marketinisé »...

Marchandises de la culture de masse, les romans sentimentaux⁷ appartiennent aux objets déclassés, aux « mauvais genres » (La Mothe, 1989), souvent méprisés par les tenants de la culture savante, dont la culture scientifique. Toutefois, analyser cette littérature permet de saisir, dans une société donnée, l'état de représentations collectives et historicisées, de conventions censées orienter les conduites amoureuses et sexuelles. En effet, comme le note Bruno Péquignot (1991 : 191), « le roman sentimental nous offre d'une certaine manière une sorte de concentré de la vie sociale, et de ses représentations collectives des classes sociales, des professions, des rapports hommes-femmes, des adultes et des enfants, du travail et du non-travail, etc. ».

Ces romans permettent plus précisément d'approcher les normes sociales véhiculées sur l'amour en direction de certaines femmes : les lectrices souvent stigmatisées de ces romans⁸, qui appartiennent aux catégories sociales les moins cultivées – au sens de la culture légitime, celle reconnue comme constituante d'un capital⁹ – pas ou peu diplômées, insérées dans des foyers d'agriculteurs, d'ouvriers ou d'employés, de retraités (Donnat, 1998). Force est alors de constater que nous ne sommes pas face à « un discours du peuple sur le peuple » (Péquignot, 1991), mais face à une industrie culturelle, c'est-à-dire à une marchandise culturelle produite industriellement pour une consommation de masse (Adorno, Horkheimer, 1944)¹⁰. L'éditeur intègre la fabrication des romans dans une démarche marketing englobant l'ensemble des processus de la rédaction à la distribution, en passant par la publicité, les actions de communication dont une part importante se concentre sur la fidélisation des lectrices à la marque Harlequin. Les histoires d'amour Harlequin se déclinent en plusieurs univers fictionnels, ancrés dans des collections, selon une logique de segmentation du marché et de positionnements éditoriaux différenciés vis-à-vis des lectrices (logique de gamme). De fait, ces collections instituent une double sérialisation : elles fonctionnent comme des variations à partir d'une trame narrative commune (déclinaison d'un même

⁷ Les romans sentimentaux se définissent par une intrigue structurée autour de la relation entre un homme et une femme, dont l'enjeu est le jeu des passions, des sentiments et la quête, sans cesse retardée par des obstacles, de l'amour et du bonheur; réalisés par la fusion de deux entités en une. Voir également S. Pétilon (2009).

⁸ Pour une étude des mécanismes croisés de qualification des textes et des publics, voir P. Parmentier (1989).

⁹ Tel que définie par P. Bourdieu, la culture légitime comme constituante d'un capital correspond à l'ensemble des ressources (économiques, culturelles, sociales, symboliques) accumulées par un individu et qui, mobilisées dans certaines situations sociales, deviennent des atouts dans la construction de positions, ou au contraire, des handicaps si elles viennent à manquer.

¹⁰ Les principes industriels à l'œuvre sont la standardisation des produits culturels avec la mobilisation d'archétypes culturels, la sérialisation, processus double – d'un même produit, par le jeu de la collection et des numéros, d'une part, et la déclinaison d'un type de produits culturels en plusieurs séries, d'autre part –, et la division du travail (plusieurs acteurs interviennent à différents moments du processus de production).

produit, « l'histoire d'amour qui finit bien », selon des formats éditoriaux divers), et elles favorisent des lectures sérielles.

Ces lectures renvoient à un cadrage serré des actes de lecture des lecteurs, dans une tentative de contrôle des effets produits lors de la lecture, grâce à la répétition d'un livre à l'autre des mêmes procédés de construction de l'intrigue, de ses lieux, de ses protagonistes et de leurs échanges. Les notions de stratégies et de tactiques élaborées par Michel de Certeau (1990) restent opérantes pour comprendre ces tentatives de régulation des pratiques culturelles par l'instance de production. La démarche et les techniques marketing constituent les moyens modernes dont disposent les organisations industrielles pour faire face aux ruses, au braconnage et à l'imprévisibilité des consommateurs, notamment par la mise en place de *focus group*¹¹. Par ailleurs, les éditions Harlequin cadrent très fortement le processus de rédaction, notamment par la mise à disposition aux auteurs réels ou potentiels de « *writing guidelines* », référents écrits qui définissent les orientations et les principes d'écriture, avec une adaptation de ces recommandations selon la collection d'ancrage du manuscrit. Ainsi, en mai 2006, trouve-t-on sur le site du groupe¹², synthétisé dans un tableau, les éléments narratifs attendus dans une histoire d'amour moderne (« *new romance* »).

Ces recommandations ne renvoient pas seulement à des prescriptions rédactionnelles formelles sur les limites de la thématique (le couple et non son environnement familial ou amical), la posture du narrateur (le point de vue de l'héroïne), le registre de langage (facilité et simplicité du vocabulaire, des tournures de phrases). Elles touchent aussi à des prescriptions psychiques concernant les protagonistes (ouverture d'esprit, degré d'émancipation, d'affirmation de soi, capacités à inspirer le respect et l'affection), couplées parfois à des caractéristiques physiques (héroïne : ambitieuse et glamour, mais loyale). De même, des précisions sont données sur les aires géographiques où sont censés se dérouler les récits, sur les principes selon lesquels doivent se développer les relations entre le héros et l'héroïne, ou encore sur les modalités d'évocation des échanges sexuels, à savoir sensuelles, jouant sur la tension émotionnelle et la suggestion plutôt que sur des détails sexuels explicites. Dès lors, ces orientations dessinent une idéologie de l'histoire d'amour moderne, tout du moins occidentale, puisque les pays dans lesquels le groupe vend ses produits appartiennent essentiellement à cette aire géographique, politique, culturelle et économique¹³. Plus précisément, ces discours participent à l'élaboration d'une *doxa*, d'un système de représentations, de significations de la division sociale des sexes. Celle-ci se fonde sur les archétypes, les valeurs, les maximes, les clichés et les stéréotypes culturels partagés par le

¹¹ Avant de lancer une nouvelle collection, l'éditeur mobilise les études marketing, notamment des tests effectués après de *focus groups*, afin d'adapter les offres éditoriales aux attentes supposées des lectorats, voire d'anticiper ses goûts en termes de situations, de caractères, de modes de narration...

¹² Il s'agit du site en langue anglophone. Accès : <http://www.harlequin.com>.

¹³ Pour les chiffres, voir <http://eharlequin.com/articlepage.html?articleId=36&chapter=0> (12/09).

plus grand nombre, ce qui facilite le processus de standardisation, rend accessible la lecture des romans aux groupes sociaux les moins dotés en capital culturel, et ce qui favorise l'internationalisation de leur diffusion. Il est certain que ce projet industriel ne tend pas vers une remise en cause de « l'arrangement des sexes » (Goffman, 2002) mais, au contraire, le naturalise (Bourdieu, 1998).

Pour autant, tout en s'inscrivant dans cette définition idéologique de l'histoire d'amour moderne, chaque collection va jouer des limites de chacune de ces prescriptions. Comme le souligne Jacques Marchand (1983 : 357), « le retour d'une structure narrative n'implique nullement que l'histoire soit toujours la même. Il faut reconnaître que la formule Harlequin est précise mais flexible ». Ainsi, aujourd'hui, les éditions de poche Harlequin se déclinent-elles en huit collections : la collection *Azur* (la plus ancienne des collections imprimées en France), la collection *Horizon* (apparue en 1979), la collection *Blanche* (depuis 1980), la collection *Passions* (créée en 2007), la collection *Les Historiques* (née en 2007), la collection *Audace* (qui date de 2003), la collection *Black Rose* (créée en 2007), et enfin, la collection *Prélud'* (apparue elle aussi en 2007). Ce jeu de variations à partir d'une trame commune semble sous-tendre un processus de « segmentation secondaire » des publics selon des critères affinés en termes de classes d'âge, ou peut-être selon des valeurs morales, des dispositions, des inclinaisons, des attitudes et des intérêts culturels. Celui-ci consisterait en une analyse corrélée des trajectoires sociales et des pratiques culturelles des lectrices, dans une tentative de saisir les actes de lecture des individus à la fois en les singularisant et en les reliant à des processus de socialisation collectifs. Une hypothèse que tendent à renforcer les résultats de notre analyse de contenu. Ces savoirs construits sur les publics se différencieraient d'une vision homogénéisante des appartenances aux groupes sociaux en repérant des logiques hétérogènes de distinction au sein des groupes sociaux eux-mêmes. En quelque sorte, cette démarche réaliserait, empiriquement, une articulation entre les approches de Pierre Bourdieu (1979) sur les dispositions culturelles en lien avec les positions sociales, et celles de Bernard Lahire (2004) proposant une théorie de l'acteur « dispositionnaliste » et « contextualiste ».

Configurations de couple et masculinités

Séduire est une activité symbolique qui se déroule dans un échange interpersonnel entre deux personnes, socialisées à un ensemble de règles de comportements, de croyances, d'interprétations de signes propres à la société dans laquelle ils évoluent. En effet,

« étant un mode spécifique de communication, la séduction a besoin de passer par un rituel, qui construit à la fois l'acte de parole et l'attitude gestuelle prise dans le sens d'un positionnement particulier du corps. Ces codes doivent être partagés par les deux individus pour pouvoir être perçus, lus et déchiffrés. Ainsi, un rire ou un regard échangés établissent une communication en apparence ludique et spontanée. Mais le fondement de celle-ci relève davantage de la création

d'un personnage fictif. Tout dans ce jeu est en réalité construit, le vêtement, l'intonation de la voix, la posture choisie révèlent la mise en scène d'une stratégie pour plaire » (Boëtsch, Guilhem, 2005 : 181).

Par exemple, lors d'un rituel de séduction hétérosexuelle, nous performons le genre en ce sens où pour incarner un homme ou une femme, nous nous conformons, par nos actions, aux assignations sociales structurant les identités genrées. Les définitions de sexes (mâle, femelle) et d'identités genrées (masculine, féminine) s'encastrent dans un système hétéronormé de significations symboliques et sociales¹⁴. Or, la littérature sentimentale se concentre avant tout sur la mise en scène d'une économie psychique du « bon » rapport amoureux, au détriment des conditions sociales de sa réussite. En l'occurrence, l'asymétrie de pouvoir entre les deux partenaires¹⁵. Sans être totalement éludées, elles sont exposées sur le mode implicite du cela-va-de-soi. En d'autres termes, la rencontre amoureuse est ici présentée comme un processus avant tout psychique, dont la réussite repose sur le cheminement intérieur de deux individus dont les attributs sociaux ne sont exposés que pour mieux planter le décor de leur relation¹⁶. Bien plus : l'asymétrie des ressources entre l'homme et la femme y apparaît comme une condition naturelle du choc amoureux, un élément clé au principe même du désir. Ce qui fait problème – *i.e.* qui est problématisé –, est bien plutôt le for intérieur des actants, ou pour le dire plus précisément le processus d'ajustement réciproque des deux partenaires aux attentes de l'autre.

L'appréhension des romans Harlequin comme à la fois des guides de conduites psychiques pour les femmes des classes populaires et un instrument de légitimation de leur double domination imprègne la grande majorité des travaux consacrés à la littérature sentimentale. Par exemple, Michelle Coquillat (1998) soutient la thèse selon laquelle les « romans roses pour femmes modernes » véhiculent une psychologie de la soumission auprès de la lectrice, en se fondant sur la construction de personnages stéréotypés (l'homme incarne la puissance, l'autorité, la force face à la douceur, la grâce, la faiblesse), stéréotypes eux-mêmes liés aux représentations socialement construites du masculin (le dur, l'universel) et du féminin (le doux, le tendre). Or, la littérature sentimentale livre aussi les attentes de ces mêmes femmes envers les hommes – leur plasticité, leurs

¹⁴ Déconstruire un système hétéronormé de significations symboliques et sociales nécessite l'identification et la compréhension des discours qui ont produit ces assignations, « de montrer comment le savoir naturalisé sur le genre circonscrit, préventivement et violemment la réalité » (Butler, 1990). De même, « lorsqu'on théorise le genre comme une construction qui n'a rien à voir avec le sexe, le genre devient lui-même un artefact affranchi du biologique, ce qui implique que *homme* et *masculin* pourraient tout aussi bien désigner un corps féminin qu'un corps masculin, et *femme* et *féminin* un corps masculin ou féminin » (*ibid.* : 68).

¹⁵ Sur l'articulation entre littérature féminine populaire et légitimation de la domination masculine, voir J.-A. Radway (1984).

¹⁶ Cette présentation présuppose l'existence d'une intériorité authentique, singulière de soi, préexistante à la culture alors que cette croyance est aussi « le produit d'une histoire sociale incorporée » des diverses socialisations par lesquelles les individus intériorisent les normes, dont les normes genrées (Butler, 2005 : 14).

émotions, leur virilité... —, autant de normes véhiculées sur le « bon » amant qui pèsent sur le choix de leur(s) partenaire(s) et donc, potentiellement, sur le comportement de ces derniers. Ces attentes sont notamment révélées au travers d'un jeu d'initiation croisée, dans lequel le héros n'est plus seulement le dominant, l'héroïne la victime soumise. Dans son article consacré à l'analyse de la dynamique du roman sentimental qu'il qualifie de « structure doublement conflictuelle : le conflit externe (entre Elle et Lui) révèle les conflits internes (chez Elle et chez Lui) », Yves Reuter (1989)¹⁷ décrit comment le héros se socialise, dans sa confrontation à la femme (et à l'amour), à de nouvelles formes d'expression de ses sentiments. Ainsi les deux protagonistes renoncent-ils à une part d'eux-mêmes pour « faire couple » : la femme cesse de refouler sa féminité, sa peur de l'homme (de sa virilité), et accepte de se conformer à une forme de sexualité hétérosexuelle ; l'homme s'ouvre aux sentiments et se résout à la monogamie.

« La femme doit se découvrir, être découverte. [...]. Symétriquement, l'homme doit, lui, se retrouver. Il s'est déjà réalisé, mais il a connu des échecs, ce qui explique ces marques, cicatrices, blessures, rides. Ayant vécu, il connaît les femmes et la société, mais de son expérience malheureuse lui restent la froideur, le cynisme, l'apparence blasée, dont il doit se débarrasser pour s'accepter. Il lui faut "se découvrir" de ce dont il est recouvert » (*ibid.* : 214).

Dans cette seconde partie, il s'agit de s'attarder sur les éléments narratifs à partir desquels se construisent les relations asymétriques entre amant et amante, tout en évaluant leurs variations au sein des différentes collections.

Dans le cadre d'une analyse exploratoire¹⁸, il a semblé nécessaire de comparer les propriétés du héros et de l'héroïne selon les collections pour pouvoir en distinguer les similitudes et les contrastes. Ce travail permet l'esquisse d'une cartographie des caractéristiques sociales (situation matrimoniale, parentalité — parents, fratrie, enfant —, nationalité, catégorie socioprofessionnelle) attachées aux figures du mâle séduisant et séducteur dans les romans Harlequin. Ces caractéristiques dessinent les contours d'un habitus de la séduction au masculin, au sens où elles traduisent des dispositions d'esprit, des manières d'être, d'agir mises en action au travers de postures, de mouvements, de rapports au langage, à autrui, etc. Cet idéal construit la « masculinité comme noblesse »¹⁹, dans la

¹⁷ « Cela se réalise selon un schéma quinaire classique comportant : état initial (la disjonction : solitude de l'Homme et de la Femme) ; complication (la rencontre) ; dynamique (prise de conscience et acceptation au travers du conflit apparent) ; résolution (les aveux réciproques) et état final (vie commune dans l'amour-fusion) » (Reuter, 1989 : 219).

¹⁸ Les tendances identifiées nécessiteraient d'être confrontées à un corpus plus étendu. Cependant, les modalités de production de cette littérature se fondent sur la récurrence de traits identitaires des héros et héroïnes, ce qui limite les variations et les évolutions au sein de chaque collection (et pas forcément entre elles) sur une même période et entre des périodes différentes. Nous avons validé cette hypothèse par une étude préalable, non présentée ici, et qui a porté sur 100 livraisons de la collection *Azur*. Cette étude quantitative concernait deux périodes : 1989-1990 et 2004-2006. Pour chaque période, nous avons choisi de façon aléatoire 50 histoires d'amour.

¹⁹ Le concept de « masculinité comme noblesse » est emprunté à P. Bourdieu (1998 : 63).

mesure où les héros sentimentaux, êtres de fantasme, sont par définition des êtres d'exception²⁰.

<p>Femme Azur</p> <ul style="list-style-type: none">• 21-30 ans (50 % 21-25 ans)• Blonde aux yeux verts• Cadre et professions intellectuelles supérieurs/Professions intermédiaires/ Employée²¹• Célibataire• Orpheline des deux parents• Sans frère ni sœur• Autant vierge que non vierge• Sans enfant (avec enfant : 33 %)• Europe/Océanie	<p>Homme Azur</p> <ul style="list-style-type: none">• 31-40 ans• Brun aux yeux noirs• Chef d'entreprise de 10 salariés et +/-Cadre et professions intellectuelles supérieures• Célibataire• Orphelin de père• Avec des frères et sœurs• 50 % avec enfant (% le plus fort) / 41 % sans enfant à charge• Europe/Océanie
<p>Femme Audace</p> <ul style="list-style-type: none">• 26-30 ans (41,6 % non mentionné)• Brune aux yeux bleus• Cadre et professions intellectuelles supérieurs / Employée/Cumul• Célibataire• Orpheline de mère ou des deux parents• Sans frère et sœur• Vierge (% le plus fort)• 100 % sans enfant• 100 % Amérique du Nord	<p>Homme Audace</p> <ul style="list-style-type: none">• 26-35 ans (41,6 % non mentionné)• Brun aux yeux de couleurs variables (égalité, 16 %, bleus, verts, gris, ambres), 25 % non mentionnée (% le plus fort)• Cadre et professions intellectuelles supérieurs/commerçants et assimilés/Chef d'entreprise de 10 salariés et +• Célibataire• Non orphelin (25 % de père ou de mère)• Sans frère et sœur• 100 % sans enfant à charge• 100 % Amérique du Nord
<p>Femme Horizon</p> <ul style="list-style-type: none">• 26-30 ans• Brune aux yeux bleus• Cadre et professions intellectuelles supérieurs/Cumul• Célibataire• Orpheline de père• Avec des frères et sœurs• Vierge (33 % de non mentionné, % le plus fort)• Sans enfant (avec enfant : 33 %)• Amérique du Nord	<p>Homme Horizon</p> <ul style="list-style-type: none">• 31-40 ans• Brun aux yeux gris• Chef d'entreprise de 10 salariés et +/-Cadre et professions intellectuelles supérieurs à égalité avec Employé (16 %)• Célibataire (mais aussi le plus fort % de divorcé : 25 %, à égalité avec Blanche)• Orphelin des deux parents• Sans frère et sœur• Sans enfant• Amérique du Nord

²⁰ Nous concentrons l'étude quantitative sur certaines variables, à savoir : les caractéristiques physiques (âge, couleurs des yeux et cheveux) et sociales (situation matrimoniale ; parentalité : parents, fratrie, enfant ; nationalité ; catégorie socioprofessionnelle) des héros et des héroïnes. Nous avons procédé par une saisie manuelle des indicateurs dans un fichier Excel.

²¹ Lorsque plusieurs réponses sont données, elles le sont par ordre décroissant en %.

<p>Femme <i>Prelud'</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • 21-30 ans (seule collection avec 16,6 % 36-40 ans) • Blonde ou brune aux yeux bleus • Cadre et professions intellectuelles supérieurs / Employée/Cumul • Célibataire (25 % de divorcées et de mariées, % les plus hauts) • Non orpheline • Avec des frères et sœurs • Non vierge (% le plus fort) • 33 % sans enfant, 33 % avec enfant, 25 % enceinte • 100 % Amérique du Nord 	<p>Homme <i>Prelud'</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • 31-35 ans • Brun aux yeux noirs • Cadre et professions intellectuelles supérieurs/Employé/Chef d'entreprise de 10 salariés et + • Célibataire (25 % mariés, % le plus fort) • Orphelin des deux parents à égalité avec non orphelin (33 %) • Sans frères et sœurs • À égalité (33 %) : sans enfant, avec enfant et partenaire enceinte • 100 % Amérique du Nord
<p>Femme <i>Passion</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • 26-30 ans • Blonde aux yeux bleus • Cadre et professions intellectuelles supérieurs/Professions intermédiaires/Sans profession (seule collection) • Célibataire (16,6 % veuves, taux le plus fort) • Orpheline des deux parents (25 % de père, 25 % de mère, collection la plus « orpheline ») • Sans frère ni sœur • Vierge (à égalité avec Horizon) • Sans enfant • Amérique du Nord 	<p>Homme <i>Passion</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • 26-30 ans (à égalité avec âge non mentionné 41 %) • Brun aux yeux noirs • Chef d'entreprise de 10 salariés et +/Cadre et professions intellectuelles supérieurs/ Agriculteur (ranch) • Célibataire (mais 25 % veufs, le plus fort %) • Orphelin des deux parents • Avec des frères et sœurs • Sans enfant (50 %) quasi à égalité avec enfant à charge (41 %) • 100 % Amérique du Nord
<p>Femme <i>Blanche</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • 21-35 ans • Brune aux yeux bleus • Cadre et professions intellectuelles supérieurs / Professions intermédiaires • Célibataire • Orpheline des deux parents • Avec des frères et sœurs • Vierge • Sans enfant • Europe/Amérique du Nord/Océanie 	<p>Homme <i>Blanche</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • 31-40 ans • Brun aux yeux gris (16 % couleur non mentionnée ou ambre) • Cadre et professions intellectuelles supérieurs • Célibataire (mais aussi le plus fort % de divorcé : 25 %, à égalité avec Horizon) • Orphelin des deux parents • Sans frères et sœurs • Sans enfant • Europe/Amérique du Nord à égalité avec Océanie

Tableau I. Profils-types des femmes et des hommes selon les collections²².

²² Sur la base de 12 livraisons par collection pour les deux sexes, livraisons choisies de manière aléatoire, hors séries thématiques, publiés entre 2006 et 2009.

Comme on peut le constater, les masculinités se construisent en relation avec les féminités constituées, de même qu'elles s'ancrent dans les démarches marketing sous-tendant les positionnements réciproques des collections Harlequin. Ainsi trois configurations de couple – significatives du point de vue de la construction croisée des identités genrées – se dégagent-elles de l'analyse exploratoire. Une configuration dans laquelle les figures masculines évoluent dans une relation de couple très inégalitaire (*Azur*, *Blanche*, *Passion*). Une caractérisée par des figures masculines qui se meuvent dans un univers que nous qualifions de « l'entre-deux » (*Horizon*, *Prélud'*), et une dont les figures masculines se performent au sein d'une relation de couple égalitaire (*Audace*). La position sociale, l'âge des protagonistes et leur « capital » en matière d'expérience sexuelle sont les principaux marqueurs mobilisés pour différencier l'homme de la femme et les types de couples. Aussi varient-ils selon les collections, l'âge et la position sociale des protagonistes. En revanche, les écarts entre les sexes persistent sans pour autant rester les mêmes, sauf dans le domaine de l'expérience sexuelle. En effet, ces configurations reposent sur une graduation de l'asymétrie entre les deux partenaires et, corrélativement, sur un principe implicite de hiérarchisation symbolique des masculinités entre elles selon leur degré de virilité. Le mâle dominant parmi les dominants (*Azur*) est celui qui incarne la puissance non seulement physique mais également économique et sociale. Il approche l'idéal, voire caricature la masculinité hégémonique²³ : l'homme fort, sans égal, imposant, autoritaire mais protecteur, irrésistible car charismatique, irradiant un magnétisme que nul ne peut combattre.

Les masculinités des collections *Horizon* et *Prélud'* se développent dans un univers fictionnel centré autour de la famille. Selon le site des éditions Hachette consulté en décembre 2009, la collection *Horizon*, apparue en 1979, incite les lecteurs à « découvrir des histoires d'amour tendres et optimistes où des hommes et des femmes vont créer la famille de leurs rêves ». Ici, nous sommes face à une vision de l'amour romanesque plus « sage », plus « traditionnel ». Quant au séducteur de la collection *Audace*, il incarne le fantasme de l'amant idéal selon une conception du couple moderne occidental, fondée sur l'échange et la complicité – notamment sexuelle – apparue, selon Anthony Giddens (1993), avec l'essor de l'amour romantique, une « démocratisation massive du domaine interpersonnel » et l'émergence d'une représentation réflexive de soi en lien avec une redéfinition de la place de l'intimité (dont la sexualité) dans son projet de vie²⁴. Mais plus important est de souligner que cette hiérarchie dans les

²³ Sur l'histoire de la notion de masculinité hégémonique, son utilisation dans les recherches consacrées aux relations entre identités masculines et hiérarchie sociale, les critiques qu'elle a suscitées et ses redéfinitions, voir notamment l'article de R.-W. Connell et J.-W. Messerschmidt (2005).

²⁴ Il importe de noter que, si le roman sentimental raconte des situations amoureuses de l'ordre de l'exceptionnel ou de l'impossible (tant du point de vue des qualités physiques et sociales des protagonistes, que des lieux, des actions mises en œuvres, etc.), il n'évacue pas pour autant la question de la vraisemblance. Comme le note P. Parmentier (1989 : 29), « les variétés du vraisemblable ne se distribuent pas réellement par rapport à un monde réel, hors-texte absolu et indépendant, mais

masculinités contient l'axiome suivant : plus le héros a les marqueurs de la virilité et occupe une position dominante dans la relation amoureuse, plus les exigences sont nombreuses et le prix à payer élevé.

Les dominants des collections *Azur*, *Blanche*, *Passion*

La figure du mâle dominant est plus forte dans la collection-phare et la plus ancienne des éditions Harlequin : la collection *Azur*. Non seulement, l'homme est l'aîné de la femme, mais il y est majoritairement homme d'affaire, dirigeant de grandes entreprises, de multinationales. Sa réussite professionnelle et sa position dominante s'accompagnent le plus souvent de la perte du père (orphelin de père à 50 %), comme si cette figure masculine ne pouvait s'épanouir à l'ombre d'une autorité paternelle. En revanche, il est entouré dans 74 % des histoires d'une fratrie dont il est souvent l'élément central, et il a un ou des enfant(s) à charge dans 50 % des cas. Cette figure du prince charmant est celle qui cristallise les critiques les plus virulentes adressées à la littérature sentimentale. Un héros arrogant, symbole de la puissance virile, du fait de ses revenus (milliardaire), de ses atouts physiques – cliché du beau ténébreux aux cheveux (83 %) et aux yeux noirs (41 %) ou bleus (33 %) –, entre en conflit avec une héroïne plus jeune, plus inexpérimentée, à l'image stéréotypée de la blonde (50 %), aux yeux verts (50 %) plutôt que bleus (16 %). Les figures masculines de la collection *Blanche* évoluent dans un univers professionnel qui semble, *a priori*, reproduire les ségrégations générées horizontale et verticale de l'hôpital ou de la clinique. Les hommes sont chefs de service, de clinique ou médecins (91 %). Toutefois, leur réussite sociale se construit au prix fort de l'absence d'enracinement familial : ils sont célibataires (66 %), ou divorcés (25 %), ou veufs (8 %), sans parents (41 %), sans fratrie (66 %), sans enfant (58 %). Ils sont les plus âgés, toutes collections confondues, puisqu'ils sont 41 % à avoir entre 31 ans et 35 ans, et 25 % entre 36 et 40. Ils peuvent être bruns (58 %) ou châains (25 %), aux yeux gris (33 %) ou verts (16 % à égalité avec la catégorie « couleur non mentionnée »). Quant aux figures masculines de la collection *Passions*, elles pourraient être qualifiées de « figures masculines à coûts relationnels modérés ». Si les héros se retrouvent à 58 % dans un rapport social supérieur à la femme, à 25 % dans un rapport égalitaire, et à 16 % dans un rapport inférieur, les relations tendent vers l'égalité en termes d'appartenance socioprofessionnelle. Seuls aux postes chefs d'entreprise de 10 salariés et plus (33 %), ils sont à égalité avec leurs compagnes dans les fonctions de cadres ou inscrits dans les professions intellectuelles supérieures (33 %) et à 16 % propriétaires de ranch. Mais ils sont également 8 % à être commerçants ou employés (contre 33 % de femmes employées). Nous retrouvons des écarts d'âge entre les figures masculines et féminines, mais atténués puisque c'est la

par rapport à une image de ce qui est réel, à une croyance répandue dans un milieu, une culture, une époque ».

collection où l'on rencontre le plus de héros âgés de 26 à 30 ans contre 41 % entre 31 et 35 ans. Ils sont aussi les protagonistes les plus souvent veufs (25 %).

Les « quasi-alter ego » des collections *Horizon*, *Prelud'*

Si les héros de la collection *Horizon* occupent à 50 % une position dominante par rapport à leur partenaire, ils sont aussi les plus nombreux, en comparaison aux mâles des autres collections, à occuper une position relative inférieure (25 %). Cela s'explique essentiellement par la distribution des appartenances socioprofessionnelles : 33 % des figures masculines sont chefs d'entreprise de 10 salariés et plus, 16 % sont cadres ou dans les professions intellectuelles supérieures. La nouveauté réside dans le fait que 16 % ont le statut d'employés, et 8 % celui de commerçants. Mais le fait saillant de cette figure masculine réside dans son ancrage familial défavorable par rapport à la figure féminine. Il est plus souvent sans parents (41 % contre 25 %), sans fratrie (83 % contre 33 %), et sans enfant (66 % contre 58 %). En revanche, ce prince charmant ne joue pas sur la différence d'âge pour construire son ascendant sur sa promise. Il a entre 31 et 40 ans, elle a entre 26 et 30 ans à 58 %, entre 31 et 35 ans à 16 %, et seulement entre 21 et 25 ans à 25 %. L'amoureux *Prelud'* ne s'effraie pas de l'égalité entre hommes et femmes sans l'atteindre toutefois. Si, dans 66 % des histoires, le héros est âgé de 31 à 35 ans, il lui arrive parfois de s'éprendre d'une héroïne âgée de 36 à 40 ans (16 %)²⁵.

Les deux figures partagent également des appartenances socioprofessionnelles proches : 50 % des hommes sont cadres ou exercent une profession intellectuelle supérieure (contre 33 % des femmes), 25 % sont employés (contre 33 % des femmes). Toutefois, 16 % des figures masculines sont chefs d'entreprise de 10 salariés et plus. S'ils sont célibataires à 50 % (contre 41 %), 16 % divorcés (contre 25 % de divorcées), ils sont aussi mariés dans 25 % des récits avec leur partenaire dès le début de l'intrigue. Quant aux relations familiales, il est à noter que l'héroïne a plus de chance d'être entourée de parents (8 % sans père, 25 % sans mère, 25 % orpheline des deux ; 83 % avec une fratrie) que son prétendant (8 % sans père, 16 % sans mère, 33 % orpheline des deux ; 25 % avec une fratrie).

Les initiateurs de la collection *Audace*

Les couples dépeints dans cette série sont ceux qui tendent le plus à l'égalité dans un couple hétérosexuel, malgré quelques persistances de différences en termes d'âge et d'appartenances socioprofessionnelles. L'homme est âgé de 26 à 35 ans (33 % ont 26-30 ans, 16 % 31-35 ans), liés à des compagnes entre 26 et 30 ans (50 %), ou à l'âge non spécifié (41,6 %). Il est d'abord cadre ou exerce

²⁵ *Prelud'* est la seule collection du corpus à mettre en scène des protagonistes féminines de la tranche d'âge 36-40 ans.

une profession intellectuelle supérieure (50 % contre 22 % pour son alter ego féminin), puis commerçants ou assimilés (25 %), et enfin, dans seulement 16 % des cas chef d'entreprise de 10 salariés et plus. Les histoires d'amour *Audace* incarnent des univers fantasmés, en apesanteur sociale, dans le sens où les rôles secondaires sont réduits au minimum, de même que les appartenances sociales des protagonistes sont réduites au minimum. Toutefois, si la quête amoureuse emprunte des détours érotiques, sous la forme de défis entre deux adultes consentants, le mâle garde une forme de suprématie sexuelle, dans la mesure où il est souvent l'initiateur à l'éveil à la sensualité. En effet, les figures féminines, bien qu'elles fassent preuve d'initiative dans la séduction de leur partenaire, d'émancipation dans leurs échanges sexuels, sont encore vierges à 83 %. C'est le plus haut pourcentage, toutes collections confondues.

Usages des plaisirs (hétéro)sexuels et masculinités

À ce stade de l'analyse, il est intéressant de procéder à une étude exploratoire qualitative²⁶ qui se focalise sur la figure de l'amant telle qu'elle est représentée dans les scènes sexuelles des romans Harlequin. Elle permet de comprendre les agencements construits entre les identités genrées élaborées et les orientations sexuelles exposées. Notamment, elle montre comment les définitions sociales des catégories de sexes renforcent une réification de ces catégories, et consolident une vision binaire des rapports sociaux de sexe, au sein d'un modèle hétéronormé. Dans ce modèle, « l'existence d'un sexe stable est présumée nécessaire à ce que les corps fassent corps et aient un sens, un sexe stable traduisible en un genre stable (le masculin traduit le mâle, le féminin le femelle) et qui soit défini comme une opposition hiérarchique par un service obligatoire : l'hétérosexualité » (Butler, 1990 : 66). Selon cette perspective, ces récits constituent des scénarios cognitifs ou « scripts » (Gagon, 1999), modèles archétypaux de la quête et de la réalisation amoureuses (les actions, les étapes à mettre en œuvre, les sentiments censés accompagnés ou affleurer lors des caresses, des baisers, des contacts visuels, etc.). Les modalités de construction des histoires Harlequin fonctionnent comme de véritables initiations aux savoirs, savoir-faire, « savoir-être » censés structurer les amours, en conformité avec les attentes sociales, ou plutôt nos attentes idéales voire fantasmées. Lors de leur lecture, ces discours font l'objet d'une réappropriation symbolique et contribuent à une socialisation (au sens d'inculcation) ou à une intériorisation de normes et d'interdits. Leur étude est une façon d'appréhender les aspirations et les valeurs qui participent de la construction des identités de genre au sein du couple hétérosexuel dans

²⁶ Nous estimons avoir lu ou feuilleté entre 800 à 1000 romans. Mais, pour cette contribution, nous avons plus précisément choisi de manière aléatoire deux volumes par collection sur l'année 2009. Pour chacun d'eux, nous avons ensuite souligné les sentiments, les émotions, les actions, les descriptions physiques attribués au héros, en différenciant la source de l'expression (instance énonciative selon qu'il s'agit du point de vue masculin ou féminin).

une société donnée, voire dans des groupes sociaux spécifiques. Or, les scènes sensuelles ne sont pas traitées à l'identique selon les collections. Elles oscillent entre, d'une part, les baisers échangés entre les partenaires de la série *Horizon*, les ébats rapidement et pudiquement évoqués – série *Blanche* –, les étreintes plus ou moins passionnées dans les histoires *Azur*, *Prélud'*, *Passions* et, d'autre part, les jeux érotiques et complices dans la collection *Audace*. Cette graduation des modes de traitement éditorial de l'amour physique s'appuie sur un langage plus ou plus métaphorique, et s'accompagne d'une palette de pratiques plus ou moins étendue, sans pour autant être explicitement nommées (les caresses étendues au cunnilingus, à la fellation, à la masturbation, à la sodomie, etc.)²⁷. Si les relations les plus libertines s'inscrivent dans la série la plus égalitaire – *Audace* –, l'égalité n'est pas une condition pour s'adonner aux plaisirs sensuels puisqu'ils sont très présents dans les collections *Azur*, *Prélud'*, et *Passions*, selon des modalités différenciées que nous allons maintenant explorer.

Amour, pudeur et tradition

Les volumes de la collection *Horizon* célèbre la famille idéale. Ceux de la série *Blanche* s'inscrivent dans l'univers très hiérarchisé de l'hôpital. Ce sont aussi les histoires les plus prudes en ce qui concerne le traitement des scènes sensuelles : dans le premier cas, l'acte charnel est rarement consommé avant les aveux amoureux ; dans le second cas, ces descriptions restent très évasives. Seul le baiser a le droit de cité, mais sous une forme très suggestive. Toutefois, comme dans la majorité des autres collections, ce baiser reste à l'initiative du héros, dont les modes d'action marquent la puissance, la volonté de domination ou de possession, et l'ardeur²⁸.

Amour, domination et masochisme

Les amants des collections *Azur*, *Prélud'* et *Passions* sont beaucoup moins sages que les précédents. Les scènes sensuelles occupent un espace plus grand en termes de pages et plus important dans la construction de l'intrigue. Elles arrivent généralement plus tôt dans l'histoire, quand ce n'est pas dès les premières pages.

²⁷ Si S. Olivier (2009 : 16-18) démontre comment ces scènes sont retravaillées lors de leur traduction afin de s'adapter aux normes culturelles des lecteurs des pays du territoire de diffusion, aucune analyse, à notre connaissance, n'a porté sur les représentations différenciées de la sexualité selon les appartenances ou les trajectoires sociales des lectrices. Nous ne pouvons qu'avancer l'hypothèse d'une segmentation secondaire des publics prenant en compte les attitudes supposées des lectrices vis-à-vis de la sexualité, comme cela a déjà été évoqué dans la première partie.

²⁸ « Il approfondit le baiser comme si c'était la chose la plus naturelle. Des vagues de plaisir, des bouffées de désir l'assaillirent. Il ne voulait qu'une chose, la posséder ; mais son instant lui hurlait d'arrêter » (*Horizon*, 2211, 04/09) ; « En un clin d'œil, il combla la distance qui les séparait. Il lui effleura les lèvres de manière presque imperceptible, puis plus fermement. Avec avidité » (*Blanche*, 947, 08/09).

Ainsi, dans le roman *Passions*, intitulé *Dans les bras d'un Westmoreland* (n° 156, 07/09), les personnages se rencontrent-ils pour la première fois sur une plage déserte, à la faveur d'un déplacement professionnel, et font l'amour dès leur première rencontre. Quelque mois plus tard, le héros découvre par hasard que sa partenaire est enceinte et part à sa recherche afin de savoir si oui ou non, il est le père de l'enfant à naître. L'intrigue commence alors vraiment, au chapitre deux, car une fois sa parenté confirmée, il va tout mettre en œuvre pour convaincre la future mère de ses triplés de l'épouser. Le récit fonctionne par *flash back*, cette première nuit d'amour revenant hanter les protagonistes, qui ne tardent pas à récidiver (dès la fin du chapitre 2), tant l'attraction sensuelle est incontrôlable.

De même, les scènes sensuelles deviennent plus explicites en qui concerne les pratiques adoptées ; pratiques plus étendues et toujours teintées de domination masculine. Toutefois, le rapport de force est toujours tempéré par le souci qu'a le héros, à travers ses actes et ses paroles, de satisfaire son amante. Soucieux du plaisir de sa partenaire, il mobilise tous les acquis de ses expériences antérieures, et déploie une gamme plus étendue de caresses. Par ailleurs, dans les collections *Prélud'* et *Passions*, les dialogues sensuels, les descriptions corporelles s'étoffent au même titre que le contenu et la description des joutes sexuelles (préliminaires, lieux, positions, etc.). Des références explicites, mais sous la forme de métaphores, aux cunnilingus et à la fellation apparaissent. L'amant est toujours assuré dans ses gestes, maître de leur désir (il l'attise progressivement jusqu'à ce qu'il leur devienne intolérable), malgré une complicité naissante entre les amants. Si les ébats ne s'inscrivent pas seulement dans l'univers de la couette, ils restent à l'initiative de l'homme, à l'exception de quelques expérimentations féminines²⁹, et s'enclenchent parfois sans le consentement initial de l'un ou l'autre partenaire³⁰. Toutefois, ces scènes sensuelles ne peuvent être complètement assimilées à des actes d'agressions sexuelles, contrairement à ce qu'ont laissé

²⁹ « Ces mots espiègles énoncés d'une voix sensuelle se révélèrent presque aussi délicieux que la bouche qui la cajolait [...]. Les abdominaux plats et fermes, le relief plein de promesses, entre ses cuisses, les frissons de désir contagieux [...]. La bouche divine passa sur le sein gauche, chaude, gourmande, experte. Dani en perdit le souffle. Mais pas l'appétit [...]. Une langue chaude et sûre s'invita au cœur de sa féminité avec juste ce qu'il fallait d'audace pour qu'elle retienne son souffle. Lentement, avec un instinct parfait, elle décrit de petits cercles, pressa, puis disparut, remplacée par un souffle léger. Autant de ruses pour aiguïser son désir; sûrement, d'autant qu'Alex semblait sincèrement se régaler de ce qu'il était en train de faire » (*Prélud'*, 145, 05/09) ; « Elle ne pouvait plus attendre, il fallait qu'elle le touche à son tour. Elle glissa les doigts sous la ceinture de son short et prit son sexe brûlant dans sa main [...]. Il la rattrapa dans la cuisine, l'emprisonnant entre son corps et plan de travail. Elle sentait son sexe dressé contre ses fesses et se recula instinctivement vers lui » (*Passions*, 171, 11/09).

³⁰ « Mais avant qu'elle puisse faire volte-face, les mains d'Adam s'abattirent sur ses épaules et l'immobilisèrent dans une étreinte d'acier. Son regard plongea dans le sien, brûlant, animal. Vous pensez que le sexe va tout résoudre, c'est ça ? Que vous m'oublierez une fois que nous aurons fait l'amour ? Son ton était dur, presque cruel [...]. Comme au ralenti, il leva la main et lui enveloppa la joue. Son pouce caressa sa pommette, ses doigts suivirent le contour de sa mâchoire. Ses yeux, pendant ce temps, ne l'avaient pas quittée. Ils semblaient fouiller les siens à la recherche de son âme. [...]. Ses lèvres conquièrent enfin les siennes [...]. À son grand soulagement, il se redressa et prit position

entendre ou affirmé certaines analyses (Coquillat, 1998). Nous assistons plutôt, à ce que Jacques Marchand (1983 : 62) a qualifié comme étant une « sorte de fusion, d'identification de trois consciences féminines (la narratrice, l'héroïne, la lectrice) ». Selon lui, celle-ci définit « une pornographie de femmes [qui], contrairement à celle des hommes, ne s'articule pas sur une complicité dans le plaisir de l'œil et de la pulsion sadique mais plutôt sur une complicité dans la rêverie masochiste, la violence littéraire ».

Amour, confiance et expérimentations

Enfin, en lisant les romans de la collection *Audace*, nous entrevoyons des jeux érotiques déployés au sein d'un couple plus égalitaire, soucieux de développer une relation sensuelle. Les personnages incarnent l'émancipation sexuelle, désinhibée et pratiquée entre deux partenaires respectueux, car attentifs au plaisir de l'autre. Ce modèle conçoit un couple inventif, complice au sein duquel la domination masculine est de l'ordre du fantasme partagé, et non un rapport social de sexe entre un homme potentiellement violent et une femme potentiellement victime. Et si les scènes sensuelles se répètent tout au long du récit, elles varient sur les scénarii et les lieux (de la chambre à coucher aux lieux publics). Le langage est également plus cru, les dialogues plus épicés. L'héroïne prend fréquemment l'initiative avec son amant, qui souvent est une connaissance de longue date (ami personnel ou d'un membre de la famille). Ils multiplient ensemble les expériences et rôles sensuels, empruntant des situations classiques dans la littérature érotique (le ou la voyeur(se), l'inconnu(e) masqué(e), les lieux publics et la peur d'être surpris(e) en plein ébats)³¹.

Conclusion

Notre étude montre que si les différentes collections Harlequin dessinent des identités masculines à définition variable, celles-ci ne remettent pas fondamentalement en cause la matrice hétérosexuelle à partir de laquelle se construisent les rapports sociaux de sexe. De même, ces discours renforcent, en la naturalisant, une vision politique des rapports de séduction qui exclut à la fois la mixité ethnique, les identités genrées construites en dehors du cadre

au-dessus d'elle. Son sexe dressé s'immisça doucement en elle, mais hésita en sentant l'infime résistance qui attestait de sa virginité » (*Azur*, 2894, 06/09).

³¹ « Le reste de sa phrase se perdit quelque part entre ses poumons et ses lèvres. Le rideau de la douche n'était pas complètement tiré et elle découvrit Max, qui, debout sous le jet, le visage contracté, tenait son sexe dans une main et se procurait du plaisir » ; « Maddy jeta un coup d'œil par dessus son épaule et aperçut un panneau lumineux qui indiquait une sortie. Viens avec moi, dit-elle, en le prenant par la main. Ils sortirent. Ils se retrouvèrent dans un petit patio à peine éclairé par un lampadaire solitaire. Maddy se pressa contre Max dans la pénombre, impatiente de continuer ce qu'ils avaient entamé » (*Audace*, 160, 08/09).

hétérosexiste et phallocentrique. On peut donc supposer que ces variations éditoriales sont avant tout pensées dans le cadre de politiques commerciales et, qu'à ce titre, elles intègrent les évolutions sociales et les reconfigurations réelles ou supposées par les producteurs des identités genrées, des relations amoureuses entre les hommes et les femmes. Toutefois, ces incorporations ne déstabilisent pas

« le cadre conceptuel d'une opposition universelle entre les sexes (la femme comme différence de l'homme, tous deux universalisés ; ou la femme comme étant la différence tout court et donc universalisée aussi) qui rend difficile pour ne pas dire impossible, d'articuler les différences qui existent entre les femmes ou, plus exactement peut-être, les différences qui existent à l'intérieur de chaque femme » (De Lauretis, 2007 : 39).

En fait, les variations proposées des identités genrées dans les romans Harlequin se révèlent des clôtures, des moyens de régulation et de contrôle, mais aussi des cadres à partir desquels construire des formes d'expression des relations entre les individus. En ce sens, ils participent, en tant que « technologie sociale » (*ibid.* : 40), à l'existence d'un dispositif dispersé de construction de savoirs sur le sexe, « en termes non de répression ou de loi, mais de pouvoir » (Foucault, 1976 : 121). Ainsi arrive-t-il aux héros d'exprimer des faiblesses, des doutes, des fêlures, parfois même un manque de confiance en soi dans son rapport aux femmes, avec, là encore, des nuances discursives selon les collections. Une rhétorique émotionnelle masculine s'élabore aussi, rendue visible par des attitudes, des postures face aux situations rencontrées : cynisme, dureté, incompréhension ou d'incrédulité vis-à-vis des émotions éprouvées, balbutiements, hésitations verbales ou gestuelles. Elles racontent l'histoire d'un héros qui, habitué à maîtriser ses émotions, à contrôler ses réactions, et parfois à imposer ses volontés aux autres, perd dans un premier temps ses repères et ses moyens face à l'irruption de l'amour.

L'amour est donc d'abord envisagé par la figure masculine comme un chaos, un affaiblissement de sa puissance, menaçant sa masculinité, dans la mesure où pour cheminer vers l'acceptation et la réalisation de l'amour fusionnel, il doit renoncer à certains privilèges qu'il pense constitutifs de son identité genrée (la polygamie, la réserve émotionnelle...). Ce cheminement vers le couple nécessite une déconstruction préalable (mais partielle) de son habitus, une révision de certaines de ses dispositions (de pensée et d'action), acquises lors de ses expériences, de ses socialisations antérieures. Le héros doit en quelque sorte s'émanciper au même titre que l'héroïne de toutes les entraves susceptibles d'empêcher la réalisation de la quête amoureuse. Dans son cas, il doit cesser de « s'auto-suffire », sortir de son fonctionnement émotionnel autarcique sans pour autant perdre sa puissance sociale et sa capacité à susciter le désir féminin. Mais, au final, ces apprentissages ne transforment fondamentalement ni son ethos qui correspond en tous points à l'idéal de la masculinité hégémonique (Connell, Messerschmidt, 2005), ni l'idéologie amoureuse contemporaine d'un point de vue féminin, basée sur les normes du couple blanc hétérosexuel, monogame, même si pas forcément endogame. On est loin ici de la dévaluation de la virilité

repérée notamment par François de Singly (1993 : 59) chez les hommes des classes moyennes et supérieures « les plus concernés par les luttes autour de la question des sexes ».

Références

- Adorno T., Horkheimer M., 1944, *La dialectique de la raison. Fragments philosophiques*, trad. de l'allemand par É. Kaufholz-Messmer, Paris, Gallimard, 1974.
- Boëtsch G., Guilhem D., 2005, « Rituels de séduction », *Hermès*, 43, pp. 179-188.
- Bourdieu P., 1979, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éd. de Minuit.
- 1998, *La domination masculine*, Paris, Éd. Le Seuil.
- Butler, 1990, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, trad. de l'américain par C. Kraus, Paris, Éd. La Découverte, 2005.
- Charpentier I., 1995, « Prévenir le péril en la demeure. Les lectures féminines "lascives" : de l'encadrement médical du for intérieur au contrôle social (XVIIe-XVIIIe siècles) », pp. 305-324, in : Haroche Cl., dir., *Le for intérieur*, Paris, Presses universitaires de France.
- Connell R-W., Messerschmidt J-W., 2005, « Hegemonic masculinity. Rethinking the concept », *Gender & society*, vol. 19, 6, déc., pp. 829-859.
- Coquillat M., 1998, « L'amour en mille recettes. Romans roses pour femmes moderne », *Le monde diplomatique*, sept. Consulté sur CDRom le 07/12/09, pp. 1-5.
- De Certeau M., 1990, *L'invention du quotidien. Tome I, Arts de faire*, Paris, Gallimard.
- De Lauretis T., 2007, *Théories queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, Paris, Éd. La Dispute.
- De Singly F., 1993, « Les habits neufs de la domination masculine », *Esprit*, 196, pp. 54-64.
- Donnat O., 1998, *Les pratiques culturelles de Français. Enquête 1997*, Paris, Éd. La Documentation française.
- Jensen M.-A., 1984, *Love's sweet return. The Harlequin Story*, London, The women's press.
- Foucault M., 1976, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard.
- Gagnon J.-H., 1999, « Les usages explicites et implicites de la perspective des scripts dans les recherches sur la sexualité », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 128, juin (CDRom).
- Giddens A., 1993, *La transformation de l'intimité. Sexualité, amour et érotisme dans les sociétés modernes*, trad. de l'anglais par J. Mouchard, Rodez, Éd. Le Rouergue-Chambon, 2004.
- Goffman E., 1993, *L'arrangement des sexes*, trad. de l'anglais par H. Maury, Paris, Éd. La Dispute, 2002.
- Helgorsky F., 1987, « Harlequin : unité dans la diversité et vice-versa... », *Pratiques*, 54, juin, pp. 5-19.
- Houel A., 1997, *Le roman d'amour et sa lectrice. Une si longue passion. L'exemple Harlequin*, Paris, Éd. L'Harmattan.

- Houel A., 1989, « Les chemins de la passion », pp. 137-145, in : J. La Mothe, dir., *Les mauvais genres*, Paris, Éd. du CLPCF.
- Jensen M-A., 1984, *Love's sweet return*, London, The Women's Press.
- Kennedy D., 1993, *Sexy dressing. Violences sexuelles et érotisation de la domination*, trad. de l'anglais par D. Kennedy, Paris, Flammarion, 2008.
- Lahire B., 2004, *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, Éd. La Découverte.
- La Mothe J., dir., 1989, *Les mauvais genres*, Paris, Éd. du CLPCF.
- Marchand J., 1983, « Harlequin et Colombine : l'industrie plafonne, l'amour aussi », *Études littéraires*, vol. 16, pp. 351-362.
- Olivier S., « Les prémices d'une histoire d'amour ou comment écrire un roman sentimental », pp. 2-25, in : La Mothe J., dir., *Mauvais genres*, Paris, Éd. du CLPCF.
- Parmentier P., 1989, « À mauvais genres, mauvais lecteurs ? », pp. 25-36, in : La Mothe J., dir., *Les mauvais genres*, Paris, Éd. du CLPCF.
- Péquignot B., 1989, « Le roman sentimental, un objet pour quelle sociologie ? », pp. 185-198, in : Constans E., dir., *Le roman sentimental*, Limoges, Presses universitaires de Limoges.
- 1991, *La relation amoureuse. Analyse sociologique du roman sentimental moderne*, Paris, Éd. L'Harmattan.
- Pétillon S., « Les mauvais genres à l'épreuve de l'analyse textuelle des discours de la production écrite », *Mauvais genres*, Item, 4, pp. 2-32. Accès : <http://www.revuerectoverso.com/spip.php?article154>. Consulté en décembre 2009.
- Radway Janice A., 1984, *Reading the romance. Women, patriarchy and popular literature*, London, Verso.
- 2000, « Lectures à "l'eau de rose". Femmes, patriarcat et littérature populaire », *Politix*, vol. 13, 51, pp. 163-177.
- Reuter Y., 1989, « Le roman sentimental : système de personnages et circulation sociale de la thématique amoureuse », pp. 209-223, in : Constans E., dir., *Le roman sentimental*, Limoges, Presses universitaires de Limoges.