

Ellen Constans

Roman sentimental, roman d'amour. Amour... toujours

Parmi les genres exploités par le roman populaire depuis deux siècles, le roman d'amour ou roman sentimental est un des plus productifs et le plus méprisé par l'institution littéraire et le lectorat cultivé : c'est un mauvais genre. Un genre de bas de gamme en raison de sa mièvrerie rose ou bleue, de ses attendrissements sur les malheurs et épreuves des héros, leurs rêves de bonheur et le bonheur final. Mauvais genre, du point de vue littéraire, en raison de l'étroitesse de sa thématique, répétitive en raison même de son étroitesse, qui s'inscrit dans un programme narratif fortement codifié au point d'y être enfermé comme dans un carcan : « C'est toujours la même histoire ». Mauvais genre enfin parce l'essentiel de son lectorat est constitué de femmes appartenant à des couches sociales populaires et peu cultivées ; deux raisons supplémentaires de disqualifier et le roman d'amour et ses lecteurs.

Lorsque l'on veut étudier les variétés génériques du roman populaire on ne peut pourtant éviter le roman sentimental, non seulement en raison du volume de production et de la quantité de son lectorat, mais aussi parce qu'il est, avec le roman d'aventures et associé à lui, le plus ancien des genres romanesques. L'ancienneté n'est pas un argument certes, mais elle nécessite au moins examen. Ou alors il faut dire ouvertement que le roman d'amour n'appartient pas à la littérature et qu'il n'y a donc pas lieu d'en parler.

Il n'est pas pour autant dans mon propos de tenter une réhabilitation du genre, mais simplement d'exposer ses caractéristiques et le fonctionnement du système depuis la production des textes jusqu'à leur diffusion et leur réception. Ce ne peut être qu'un survol rapide qui ira de la définition du roman sentimental, d'un bref historique dont l'intérêt principal réside dans l'examen des motifs de sa déqualification, de sa déchéance (si l'on veut) à un point tout aussi bref sur sa situation actuelle.

Les dénominations du genre sont diverses : *roman sentimental*, *roman d'amour*, *roman rose* (ou à *l'eau de rose*), *roman bleu*, *roman de gare*. Diversité intéressante : si les deux premières réfèrent à une thématique générique, les trois autres impliquent une appréciation critique : la fadeur des deux couleurs emporte avec elles rêves (bleus) et illusions : *roman de gare* (qui s'emploie aussi pour d'autres genres) déprécie la qualité littéraire parce qu'il est vendu dans un lieu de passage commun et lu dans la promiscuité d'un compartiment au milieu du bruit. Nous ne connaissons pas l'origine de ces dénominations : *roman rose* ou *bleu* sont employés dès la Belle Epoque, *roman de gare* est né sans doute avec l'installation de kiosques à livres dans les gares, mouvement qui a accompagné l'extension du réseau ferré au cours du Second Empire : dans ces bibliothèques on trouvait volumes et livraisons bon marché.

Roman sentimental désigne une catégorie générique dès la Restauration et semble bien naître dans le métalangage de l'édition et de la librairie. En 1819 deux

libraires-éditeurs associés, Marc et Pigoreau publient à l'intention des libraires un catalogue intitulé *Dictionnaire des romans anciens et modernes ou Méthode pour lire les romans d'après leur classement par ordre des matières*, dans lequel on trouve *roman sentimental* dans une liste taxinomique parmi les romans de chevalerie, de jeunesse, de brigands, de magie, de fantômes, de moines ou de couvents, de romans noirs et de romans gais. Les titres cités dans la classe sentimentale sont bien des romans d'amour : œuvres de Mmes Cottin, Riccoboni, de Genlis, de Graffigny, de Montolieu. Leur nombre les classe en second rang, après le roman noir. On retrouve *roman sentimental* dans plusieurs des catalogues publiés par Pigoreau tout au long des années 1820. A la même époque Stendhal, bon observateur de l'activité éditoriale et de la vie littéraire de la Restauration (voir les *Chroniques pour l'Angleterre*, la correspondance et d'autres textes écrits à cette période) qualifie de *roman sentimental* *Ourika* de Mme de Duras (1823). Il faudrait suivre la fortune de la dénomination dans la critique du XIXe à l'époque où les études littéraires s'élaborent en savoir et débouchent sur un enseignement. Signalons qu'en 1908 un universitaire, Gustave Reynier, signe la première étude consacrée au genre : *Le Roman sentimental avant l'Astrée* (Paris, Armand Colin ; le même éditeur a republié l'ouvrage en 1970).

Roman d'amour se lit dans les textes critiques dès le milieu du XIXe siècle pour désigner la matière du récit, mais ne semble utilisé pour situer des textes dans un genre qu'à partir du début du XXe siècle, dans le sous-titre d'un volume ou dans l'intitulé d'une collection de romans populaires. Telle collection de petits romans de Ferenczi par exemple, distribue ses volumes en trois catégories : *roman sentimental*, *roman d'amour*, *roman dramatique* ; mais en fait la lecture ne fait pas apparaître de différences essentielles ; on peut seulement noter une alternance régulière des sous-titres ; je crois donc que l'éditeur veut donner l'illusion de la variété à l'intérieur d'une même collection. Les titres des collections de petits romans de Ferenczi, Tallandier, Rouff, etc., usent et abusent d'*amour* : *Roman d'amour illustré*, *Une page d'amour* de Ferenczi ; *Romans d'amour et de passion*, *Les beaux romans d'amour*, *Romans célèbres de drames et d'amour*, *Les meilleurs romans de drame et d'amour*, *Romans d'amour*, *romans de toujours* de Tallandier. Toujours pour l'entre-deux-guerres et les décennies 1940 et 1950, notons l'inflation dans les titres des romans de : *amour*, *aimer*, *cœur*, *bonheur* ou *malheur d'aimer* ; par centaines de milliers !

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. A 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.

*

* *

Evidence : le *roman sentimental* raconte une histoire d'amour. La simplicité est telle

que les études nord-américaines la résumant en trois mots : « Boy meets girl », formule qu'il conviendrait peut-être d'actualiser en raison des changements intervenus dans les rapports entre les sexes en « Boy and girl meet ». Le programme narratif global est structuré par trois invariants qui, à la fois, permettent de jalonner la narration et de distinguer le genre d'autres où l'amour, le désir amoureux, la passion, etc., fournissent aussi la matière première : le roman libertin, le roman érotique, le roman pornographique. Trois étapes aussi dans le programme narratif : la rencontre, la disjonction du fait d'obstacles, épreuves..., la réunion ou conjonction des amants dans le bonheur ou le malheur.

Premier invariant nécessaire, *sine qua non*, encore aujourd'hui : le récit rapporte *une seule* histoire d'amour entre *deux protagonistes* ; *un couple* est prééminent à travers tout le tissu textuel de l'ouverture au dénouement, même si, en cours de route, on rencontre des itinéraires amoureux secondaires, antérieurs à la fable actuelle ou concomitants. Les deux partenaires du couple central doivent donc être rendus visibles comme tels dès le début : la focalisation s'opèrera pour l'essentiel sur ces personnages et sur leur aventure commune ; le dénouement les réunira pour le triomphe de l'amour, fût-ce une apothéose dans la mort (Voir *Tristan et Iseut*). La structuration autour d'un *couple* de personnages est une spécificité du genre. La notion implique que les deux partenaires occupent des positions symétriques et réciproques par rapport à un objet de quête commun : chacun est à la fois sujet et objet, destinateur et destinataire de cet objectif. On sait bien que pour autant les protagonistes n'ont pas toujours immédiatement conscience de leur sentiment, croient parfois même haïr l'autre ou le mésestimer, ce qui permet de développer des séquences et des motifs variables. On trouve de nombreux cas de ce genre dans les romans de Delly. Le lecteur, par contre, doit pouvoir reconnaître rapidement les deux partenaires, distinguer le rival / la rivale du protagoniste. Il en résulte que la scène de la première rencontre est placée très près de l'incipit du texte : les protagonistes se remarquent et sont repérés par le lecteur dès le premier abord. *La Princesse de Clèves*, *Manon Lescaut*, *Le Lys dans la vallée* offrent des actualisations diverses de cette scène de première vue, longuement analysée par Jean Rousset dans *Leurs yeux se rencontrèrent* (Paris, José Corti, 1984). La première rencontre peut avoir eu lieu avant l'ouverture du récit ; elle est alors rappelée dans une analepse (voir *La Nouvelle Héloïse* ou *Le Maître de forges* de Georges Ohnet). Scène décisive, rampe de lancement du récit, indication du système des personnages avec ses deux héros et ses « utilités », marquage générique du roman.

Le deuxième invariant du programme narratif est ce que, dans mon essai sur le genre *Parlez-moi d'amour*, j'ai appelé *la disjonction*, par opposition à la *conjonction* qui en est le troisième et dernier. Disjonction parce que les protagonistes sont séparés par des obstacles, qui sont souvent des épreuves, voire des mises à l'épreuve qui les éloignent l'un de l'autre au propre ou au figuré et s'interposent devant l'objet de quête. La phase disjonctive occupe la plus grande partie de l'espace textuel, c'est là que prennent place les péripéties et que l'auteur peut faire preuve de son inventivité dans les variations sur la nature des obstacles. Obstacles externes, séparation et éloignement par des guerres, emprisonnement, enlèvement (les romans grecs, les romans précieux du XVII^e siècle y recourent volontiers). Obstacles sociaux : familles ou nations ennemies, différences de classes sociales. Obstacles internes, psychologiques, jalousie, reposant sur des malentendus, calomnies, mise à l'épreuve de la solidité du caractère et du sentiment, (voir Delly

et le roman d'amour catholique), interdiction sociale et morale du fait du mariage de l'un des partenaires (*La Princesse de Clèves*, *La Nouvelle Héloïse*, *Le Lys dans la vallée*...). Au fil des siècles on observe une psychologisation dans la nature des obstacles (c'est sans doute pourquoi on parle de roman d'analyse / d'analyse sentimentale à propos de cette catégorie dans les manuels).

La disjonction pourrait se prolonger indéfiniment, mais il faut bien en finir : ce sera la conjonction, troisième invariant : les obstacles et les malentendus se dissipent, les épreuves sont surmontées, l'amour réciproque se révèle ou reçoit confirmation. Cette dernière phase est en général brève. A mon sens le terme de conjonction peut s'entendre pour un dénouement heureux ou malheureux, car dans les deux cas l'amour triomphe. Nul besoin de s'étendre sur le bonheur pour la raison toute triviale que les gens heureux n'ont pas d'histoire. Une catastrophe, mort d'un ou des deux amants, est encore une conjonction parce que la réciprocité du sentiment est avérée, que sa suprématie sur toute autre considération sociale ou morale est affirmée par les amants. *La Nouvelle Héloïse* se termine par la lettre où Julie écrit à Saint-Preux qu'elle va l'attendre au ciel ; dans *Le Lys dans la vallée* le dernier regard d'Henriette mourante est pour Félix et « par un hasard », qui doit tout à Balzac, « le chant alternatif de deux rossignols » se fait entendre lors de son dernier soupir ; la lettre (que Félix ne doit lire qu'après sa mort) n'est que la confirmation de son amour pour lui.

Ce schéma très codifié, comme on le voit, s'est établi dès les romans grecs et a traversé vingt siècles ; c'est un modèle quasi imposé qui rend la tâche plus facile pour les auteurs de romans industriels et la lecture plus aisée pour un public peu cultivé : la visibilité de l'itinéraire narratif, du système des personnages et de bien des motifs variables est éclatante.

A l'intérieur de ces structures, on peut distinguer deux types de fables :

* La fable du couple de jeunes célibataires, soit la découverte de l'amour ou aujourd'hui de l'amour vrai (par opposition au flirt ou à une attirance physique passagère ; les séries des années 1980, 1990, 2000 jouent sur cette opposition).

* La fable du couple dont l'un des partenaires est déjà marié ou se marie au cours du récit.

Le premier type est le plus répandu et de loin dans la littérature de masse, dans les collections de petits romans de l'entre-deux-guerres et d'après 1945 jusqu'à aujourd'hui, dans les romans-photos, dans les magazines de la presse du cœur et dans tout le roman d'amour catholique et bien pensant. Pour ce dernier l'exclusion du second type est aisément compréhensible ; le choix du premier correspond à la fonction didactique assignée au roman : c'est une œuvre de préparation au mariage destinée aux jeunes filles et à leurs mères. Dans le roman populaire « laïque »

(A.-M. Thiesse) ou purement commercial, il a aussi une fonction d'initiation ou d'apprentissage à destination d'un lectorat de jeunes filles, mais surtout de divertissement et d'évasion par le biais d'une histoire « passionnante » ou « émouvante », comme l'écrivent volontiers les éditeurs dans leur publicité.

Le roman d'amour de la femme mariée – en général c'est en effet l'héroïne qui l'est ou le devient du fait d'une union de convenance – est bien représenté dans la

littérature légitime. C'est une histoire de découverte du sentiment, sous forme de passion parfois, et de tentation de l'adultère. *Tristan et Iseut*, *Les Angoisses douloureuses d'Hélisenne de Crenne*, *La Princesse de Clèves*, *La Nouvelle Héloïse*, *Delphine*, etc., entrent dans cette catégorie. La disjonction est ici alimentée par les luttes intérieures des amants contre leur propre sentiment, les remords qui naissent de la transgression institutionnelle, leur impuissance à guérir d'une passion coupable. Les protagonistes deviennent ici des opposants à eux-mêmes et à l'aimé(e). Le récit ne peut déboucher que sur le malheur, c'est donc un roman dramatique, proche du tragique qui aborde des questions de société et d'éthique sur les modes problématique et dialogique, ce qui lui donne sa complexité psychologique et lui vaut pour une part la reconnaissance littéraire.

Le système des personnages, on l'a dit, s'organise autour du couple, d'un couple dont les fonctions sont symétriques. Symétrie ne signifie par pour autant parité ou égalité entre le héros et l'héroïne : il nous paraît que cette dernière est privilégiée par le récit, la focalisation se fait principalement sur elle et cela dans les deux classes du *roman sentimental*. La protagoniste est valorisée. Pourquoi ? Sans doute parce que le genre a un lectorat très majoritairement féminin et peut-être aussi parce que depuis le XVIIe ou XVIIIe siècle, les auteurs sont souvent des femmes ; à partir de 1945, elles l'ont d'ailleurs colonisé presque complètement. Des femmes parlent aux femmes de ce qui est censé depuis longtemps être « la grande affaire de la vie des femmes » (Stendhal). On peut dire aussi que s'il valorise, voire sacralise la femme, le roman d'amour la confine dans le domaine du sentiment : il la glorifie pour mieux la sacrifier sur l'autel d'Eros ou sur celui de la Famille ; résumé extrême de la critique féministe qui vaut évidemment condamnation.

En effet, le genre présente toujours l'amour, but et enjeu du parcours des héros, comme une valeur éthique. Précisons : l'amour comme sentiment durable à l'égard d'un objet d'élection, qui inclut plus ou moins explicitement l'éros mais en le dépassant et en l'intégrant dans une configuration psychique plus large et plus complexe (ce qui signifie aussi la supériorité de la dénomination *roman sentimental* sur roman d'amour). Cette valorisation apparaît dans les textes sous des formes très diverses, conventionnelles et même dégradées dans le régime de la littérature de masse : cela va de la jeunesse et de la beauté physique des héros (symboles de leur pureté et leur beauté morales), de l'éminence de leur rang social (les romans précieux du XVIIe siècle présentent des Grands de ce monde ; le roman d'amour catholique de la IIIe République propose des héros avec un vieux et beau nom même et surtout s'ils sont pauvres et les jeunes hommes y sont souvent officiers) à leurs qualités morales plutôt qu'intellectuelles qui se révèlent au cours du récit et qui fondent en droit l'attraction immédiate et irrationnelle de la première rencontre (le coup de foudre). L'idéalisme du genre est flagrant. Cette représentation de l'amour comme valeur persiste dans les collections du début du XXe siècle.

Genre très codifié donc, corseté dans ses conventions formelles et de contenu. Le territoire en est nettement délimité, ce qui n'exclut cependant pas des mixages avec d'autres genres : aventure, policier, historique, etc. Cette étroitesse amène la critique et le lectorat cultivé au constat que « c'est toujours la même histoire ». Je dirais volontiers que c'est à la fois une force et une faiblesse. Une force auprès du lectorat populaire composé de « faibles lecteurs » : ils se sentent en pays connu, reconnaissant aisément les paysages et les étapes ; comme l'écrivait Umberto Eco (*De Superman au Surhomme* : Paris, Grasset, 1993) le plaisir de la lecture naît de

cette reconnaissance : la lectrice maîtrise le parcours, prévoit les étapes et l'arrivée finale et peut d'autant mieux jouir de découvertes nouvelles, puisqu'elle sait que tous les chemins mènent à Rome. Mais ce qui est une force d'attraction se transforme en faiblesse aux yeux du lectorat cultivé et de la critique qui pointent la répétitivité lassante, la récurrence nombreuse des topoï, le moralisme visible ou sous-jacent, un sexisme plus ou moins appuyé ; on voit poindre ici une des raisons du déclin du genre.

Je ne m'étendrai pas ici sur l'histoire du *roman sentimental* me permettant seulement de renvoyer à mon ouvrage *Parlez-moi d'amour*. Je rappelle que c'est le plus ancien des genres romanesques occidentaux puisqu'il naît avec les romans grecs au tournant de l'ère chrétienne : dans ces œuvres qui s'étalent jusqu'au XIIe siècle, les thématiques de l'amour et de l'aventure se mêlent : deux jeunes gens qui s'aiment sont brutalement séparés et contraints à parcourir toutes les terres connues avant de se retrouver : amour, violence des hommes et de la nature, exotisme, tous les ingrédients promis à une longue et brillante carrière sont déjà là. Le *roman sentimental* pourrait justifier sa légitimité, son autorité littéraire par son ancienneté et sa codification générique précoce.

La critique littéraire du XVIIe siècle reconnaît la dette du récit fictionnel envers cet ancêtre, d'autant qu'elle théorise le roman à partir de ce modèle et notamment lorsqu'elle affirme qu'il est un récit d'aventures amoureuses. C'est ce qu'écrit Daniel Huet, parmi d'autres, dans *La Lettre à M. de Segrais sur l'origine des romans* :

Ce que l'on appelle proprement Romans ce sont des fictions d'aventures amoureuses écrites en prose avec art, pour le plaisir et l'instruction des lecteurs. Je dis des fictions pour bien les distinguer des Histoires véritables. J'ajoute aventures amoureuses parce que l'amour doit être le principal sujet du roman.

Bien d'autres textes concluent à la même définition. Et la production romanesque des XVIIe et XVIIIe siècles montre que c'est une ligne d'horizon pour les auteurs et encore plus pour les auteures.

Entre temps, le genre a donné des œuvres marquantes : *Tristan et Iseut*, *Le Roman de la Rose*, *Aucassin et Nicolette* (dans des tonalités bien différentes) au Moyen Age ; un roman peu connu mais fort intéressant écrit par une femme au XVIe siècle, Hélienne de Crenne : *Les Angoisses douloureuses qui procèdent d'amour* ; et au début du XVIIe siècle *L'Astrée* qui pour plusieurs générations (jusqu'à Jean-Jacques Rousseau) devient le paradigme du roman d'amour. Si l'on en croit l'histoire littéraire les XVIIe, XVIIIe et début du XIXe siècles ont donné à notre littérature quelques chefs-d'œuvre : *La Princesse de Clèves* (1678), *Manon Lescaut* (1731), *La Nouvelle Héloïse* (1761), *Paul et Virginie* (1788), *Atala* (1801), sans compter quelques centaines de titres de Mmes de Lafayette, de Villedieu, de Graffigny, Riccoboni, de Tencin, de Genlis, de Charrière, de Flahaut-Souza, Cottin, de Staël, de Krüdener, de Duras, etc. L'abondance montre bien que le roman sentimental est le genre principal où s'essaient en particulier les femmes. Car l'on pourrait ajouter quelques dizaines de noms à ceux que j'ai cités, on ne peut placer en face que peu de noms d'auteurs en dehors de l'abbé Prévost, Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre et Chateaubriand. Cette féminisation poussée du roman d'amour a sûrement pesé sur son déclin ultérieur : c'est un ouvrage de dames.

Déclassement et disparition assez longue du paysage romanesque. En effet lorsqu'on retrouve, à partir de 1870-1875 un nombre significatif de romans d'amour, il est passé dans le régime de masse de grande consommation. On remarque en outre qu'il reparaît dans un segment où on ne l'attendrait guère à première vue, celui de la littérature catholique, engagée et militante même, d'une part, et, d'autre part, dans la littérature bien pensante d'orientation catholique et conformiste des magazines de mode et des périodiques pour la famille. Sans surprise on constate que le roman de la jeune fille qui découvre l'amour prédomine très largement et que par contre le roman de la femme mal-mariée est pratiquement absent : dans cette littérature bien pensante, moralisatrice et B.C.B.G., on ne saurait entrer dans une thématique qui correspond dans la réalité à des interdits et des tabous. On note enfin que dès la fin du XIXe siècle, les femmes sont les principales productrices de cette littérature.

Elle veut explicitement faire œuvre éducative, maintenir et transmettre les valeurs traditionnelles, catholiques auxquelles les femmes doivent être fidèles si elles veulent rester dans la condition que la société et la religion leur ont assignée. Elle s'adresse donc prioritairement aux femmes ; jeunes filles à éduquer et mères éducatrices ; de là la formule cent fois répétée : « la mère peut en permettre la lecture à sa fille », ce qui implique que la mère lit les romans avant d'en autoriser la lecture, une lecture contrôlée...Le roman d'amour catholique et B.C.B.G. accentue encore davantage la codification, la sérialisation, la stéréotypie du genre : il suffit de lire les feuilletons des *Veillées des chaumières*, les suppléments romans du *Petit Echo de la mode* ou de *La Mode illustrée*, les numéros des collections « Stella », etc., parus sous la IIIe République. C'est en effet toujours la même histoire. Il a eu cependant ses auteurs connus : Delly, mais aussi Zenaïde Fleuriot, Maryan, Jeanne de Coulomb, Mathilde Alanic, et des dizaines d'autres...

La sérialité se retrouve dans le roman d'amour de la littérature populaire « laïque », c'est-à-dire purement commerciale, qui explose plus tardivement, après la Première Guerre mondiale, dans les dizaines de collections de petits romans, dont les plus longues et les plus abondantes furent celles de Ferenczi, Tallandier, Rouff. Petits romans par le format, la pagination et le prix très modique ; ils paraissent chaque semaine ou tous les quinze jours à jour fixe. Ici l'auteur, qui écrit sur commande, doit comprimer le récit en 32 ou 64 pages : l'histoire doit donc se réduire à ses lignes de force.

Après 1945 la plupart de ces collections et périodiques reprisent leurs activités et les prolongèrent jusqu'aux années 1950. Ces formules sont en déclin ; elles cèdent la place aux magazines de la presse du cœur, aux romans-photos, aux dramatiques et feuilletons de la télé.

Précision : dans le roman populaire long qui constitue le fonds feuilletonesque de 1870 à 1914 et le fonds des grandes collections populaires de Fayard, Tallandier, Rouff ou Dentu, le *roman sentimental* à l'état pur est relativement rare, même si les intrigues dont le point de départ repose sur une donnée sentimentale sont nombreuses et si, au final, le bonheur est de retour ; la thématique et les itinéraires narratifs sont très éloignés parce que les enjeux sont différents. Même *Le Maître de forges*, que l'on présente souvent comme un modèle de roman sentimental et qui peut se lire comme tel, déborde la signification du genre par son enjeu : il s'agit d'une « bataille de la vie » et ici de l'alliance de l'ancienne noblesse

et de la bourgeoisie industrielle, alliance nécessaire selon G. Ohnet, pour une dynamique sociale.

Le roman sentimental est donc dès le XIXe siècle un genre déchu. Sa chute me semble due à plusieurs causes conjointes :

* Tout d'abord son figement et sa fixation dans des structures narratives et thématiques étroites.

* Ce n'est pas un hasard si le déclassement s'accomplit à la période où le roman prend son essor et gagne ses lettres de noblesse dans les secteurs où il s'ouvre au monde, laisse entrer la société et ses problèmes individuels et collectifs au lieu de s'enfermer dans le sentiment. Je pense bien sûr au roman de type balzacien, réaliste (pour aller vite), qui envahit l'espace romanesque dès les années 1830. De là l'évanouissement du roman d'amour et sa réapparition dans un secteur marginal, un demi-siècle plus tard.

* C'est un roman de femmes et de l'univers assigné aux femmes dans la société bourgeoise, souvent écrit par des femmes de surcroît et destiné à un lectorat féminin. Il est par là même considéré comme un genre de seconde classe, méprisé par les hommes, critiques, auteurs ou lecteurs.

* Le genre a été poussé vers le bas par la critique dès le XVIIe siècle, accusé d'être bêtifiant et dangereux à la fois. La critique bien pensante des XIXe et XXe siècles, la critique catholique en particulier lui reproche de cultiver (quand il ne s'agit pas du roman d'amour éducatif) le vagabondage de l'imagination de ses lectrices, jeunes et moins jeunes ; elles rêvent d'amours idéales ou de passions au lieu de se préparer aux aléas et aux difficultés de la vie réelle ou de se contenter des petits bonheurs de la famille (Fénélon l'en accusait déjà dans son traité sur *l'Education des filles*). Notons au passage que le paradoxe ou la contradiction interne du roman d'amour catholique est là. Dans les années 1970 les féministes ont renouvelé ce type de critique en changeant l'angle de tir : on l'accuse de faire rêver les femmes, de les détourner de la nécessaire prise de conscience de la double exploitation et de l'aliénation des femmes.

Bref, on enfonce le roman d'amour dans son indignité.

*

* *

Où en est aujourd'hui le roman d'amour ? Toujours vivant dans la littérature de masse, il a subi plusieurs métamorphoses.

Je ne rappelle que pour mémoire son adaptabilité : il a émigré vers le cinéma dès sa naissance, puis vers la télé, il fait donc partie de la vie quotidienne soit à l'état pur avec les dramatiques et feuilletons sentimentaux soit mixé avec d'autres genres. Il associe langage et images.

Autres évolutions : la part prise par la sexualité et la sensualité dans le récit et le discours amoureux, ce qui induit des modifications dans la structure interne de l'amour-valeur. Jusqu'aux années 1960, le « gazage » de la sexualité était évident, l'aire de sensualité qui entoure le désir restait dans un lointain brumeux, surtout

dans le roman catholique et B.C.B.G., mais aussi dans le roman populaire laïque. Les surprises des sens étaient plus présentes et évoquées sur les marges du genre, là où il se mélange avec d'autres : roman historique, aventures exotiques, romans de mœurs/sociaux, c'est-à-dire qui prétendent poser les problèmes de société : voir la série des *Angélique* d'Anne et Serge Golon, les romans de Guy des Cars ou de Juliette Benzoni.

La libération sexuelle ou la libéralisation des mœurs (comme on dit si mal) ont fait évoluer ces conventions de bienséance, de pudeur ou de tartufferie (chacun choisira) : Eros est entré de plus en plus ouvertement dans le texte amoureux ; il peut être une voie de découverte vers Agapè et les deux forment un couple. En 2000 le récit admet fort bien des séquences « chaudes » : elles se sont multipliées avec la sérialisation (toutes les x pages) ; les collections ont aujourd'hui leurs séries spécialisées : *Désirs et Passion* chez Harlequin, *Aventures et Passion* chez J'ai Lu. Il arrive que des relations sexuelles s'établissent entre des protagonistes et un tiers, ce qui pourrait être considéré comme une infraction au code et donc aux structures du genre. Mais il faut faire observer qu'il s'agit en somme de surprises des sens et que la relation est passagère : c'est une escapade qui peut susciter une mise à l'épreuve et fait partie des péripéties de la disjonction ; au final l'amour « vrai » réunit les protagonistes désignés par la scène de première rencontre ; la structure fondatrice est toujours respectée. On peut se demander cependant s'il n'y a pas une décote morale et idéologique, une désacralisation de la valeur « amour » qui le mettrait en cause et le ferait basculer vers ou se confondre avec le roman érotique.

Parmi les évolutions il faut aussi noter une augmentation très nette des mixages génériques (sensibles dans d'autres genres) : l'histoire amoureuse intègre fort bien des éléments du roman policier, du thriller, du roman d'aventures exotiques. En fait, ce n'est pas tout à fait nouveau ; les romans de Delly en proposent des exemples nombreux et c'est peut-être une des raisons de leur succès prolongé. Les séries historiques, blouses-blanches et plus récemment une série policière jaune d'Harlequin reposent sur ces mêmes mixages.

*

* *

Existe-t-il encore un *roman sentimental* français ? Y a-t-il un avenir pour le *roman sentimental* français (ou francophone) ? L'invasion des Harlequin à partir de 1979 a provoqué un recul de la production française (et signé l'interruption des rééditions de Delly et des auteurs de la génération d'après 1945). Aujourd'hui les romans d'amour de série qui paraissent en France sont signés à 95 % de noms anglo-saxons et traduits de l'anglais. Sur les rayons des grandes surfaces on trouve les dix séries actuelles des Harlequin dont tous les titres sont des traductions et les trois collections de J'ai Lu. (*Amour et Destin*, *Aventures et Passion*) donnent des traductions. La troisième (*Escale Romance*) tente de publier des textes écrits par des auteures françaises ou québécoises. J'ai Lu a publié beaucoup de titres de l'Anglaise Barbara Cartland, pendant que la collection Pocket des Presses de la Cité exploite le riche filon de l'Américaine Danielle Steel et de la Française Juliette Benzoni. Seule celle-ci parvient en 2004 à rivaliser avec les auteures anglo-américaines. La mondialisation du roman d'amour s'est opérée au profit de la littérature anglo-américaine et, bien sûr, au profit économique des U.S.A. et dans une moindre mesure de l'Angleterre.

*

* *

Le lectorat du roman d'amour est depuis le XVII^e siècle majoritairement féminin ; depuis son déclassement il est surtout lu par des femmes appartenant aux couches populaires. Il y a encore une dizaine d'années deux classes d'âge en formaient les gros noyaux : les adolescentes et les femmes de plus de cinquante ans. Il semble qu'au début du XXI^e siècle, le public soit en train de se modifier : les préadolescentes liraient toujours les séries les plus courtes d'Harlequin (160 pages), la lecture du genre serait en nette baisse chez les adolescentes qui préféreraient les émissions télévisées, le gros du lectorat serait constitué de femmes mûres et âgées, particulièrement en province ; elles préfèrent les séries « chaudes ».

On a beaucoup discuté des effets de lecture du roman d'amour. Pédagogues d'hier et d'aujourd'hui, critiques littéraires, directeurs de conscience catholiques, militantes et théoriciennes féministes ont dit et redit leur inquiétude, dénoncé l'influence de ces lectures sur la vision du monde et de la vie et le comportement/l'habitus des lectrices assidues : le roman d'amour serait l'opium du peuple-femme, il fausserait et/ou occulterait l'appréhension de la réalité au profit du rêve, de l'illusion, de mondes imaginaires. Dans *La Culture du pauvre* (1957 pour la version originelle anglaise), Richard Hoggart estimait que la question est plus complexe (il désignait la lecture du roman populaire en général) et que l'évasion vers l'imaginaire par la lecture ne fait pas perdre le contact avec les réalités de la vie ; c'est une lecture « oblique », « nonchalante ».

Quel avenir pour le *roman sentimental*, le roman d'amour français ? Il a été victime de la mondialisation de l'économie qui retentit sur la culture de masse. L'exception culturelle française ne se manifeste pas dans ce secteur.

La désacralisation de l'amour entraîne celle des mythes que la culture « occidentale » a construits depuis des siècles (voir Denis de Rougemont *L'Amour et l'Occident*) et qui ont été actualisés dans la littérature sentimentale et dans les autres arts. La banalisation de l'amour, celle de sa thématique à travers la multiplication des éléments les plus codés à la télé, au cinéma, dans la chanson populaire peuvent faire penser à une dispersion, une dilution du genre, peut-être à sa disparition.

Le vieillissement du lectorat fait incliner vers un même dépérissement.

Si on en croit les deux mille ans qui se sont écoulés depuis la naissance du roman sentimental, celui-ci a de grandes capacités d'adaptation et d'évolution tout en sauvegardant la rime amour/toujours. Mais pourra-t-on encore raconter longtemps la même histoire ?