

Le roman sentimental gay francophone

Jérémy Lambert



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/fixxion/7235>

DOI : [10.4000/fixxion.7235](https://doi.org/10.4000/fixxion.7235)

ISSN : 2295-9106

Éditeur

Ghent University

Référence électronique

Jérémy Lambert, « Le roman sentimental gay francophone », *Revue critique de fixxion française contemporaine* [En ligne], 12 | 2016, mis en ligne le 15 juin 2016, consulté le 22 août 2023. URL : <http://journals.openedition.org/fixxion/7235> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/fixxion.7235>

Ce document a été généré automatiquement le 22 août 2023.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Le roman sentimental gay francophone

Jérémy Lambert

Quelques réflexions liminaires

Le roman sentimental

- 1 Au sein du vaste territoire que constitue la paralittérature, le roman sentimental a pendant très longtemps été considéré comme la production populaire par excellence. À ce titre, il s'est souvent vu laissé à ses lectrices et dénigré au sein d'un champ qui mit lui-même un certain temps avant de trouver une place dans le paysage de la littérature institutionnalisée. Dès lors, un des premiers efforts des pionniers de l'étude du roman rose fut d'inscrire ce dernier au sein d'une généalogie par ailleurs légitimée (autorisant dans un même élan leurs propres travaux). Le roman sentimental fut ainsi intégré au domaine plus large du "récit amoureux", dont les représentants classiques (*La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette, *Manon Lescaut* de l'Abbé Prévost...) ont depuis longtemps déjà acquis leurs lettres de noblesse. Néanmoins, le roman sentimental reste aujourd'hui peu étudié et l'on ne trouverait de meilleur témoignage de cette réticence de la critique universitaire à son égard qu'en se référant au *Dictionnaire du littéraire* dirigé par Aron, Saint-Jacques et Viala. Celui-ci, en effet, bien que mentionnant le roman sentimental parmi les productions paralittéraires, ne propose pas d'article spécifique pour le genre (et ce, alors que d'autres genres dits paralittéraires comme la bande dessinée, le feuilleton, le roman populaire, le roman-photo, le roman policier ou encore le vaudeville possèdent, eux, leurs vedettes propres).
- 2 Et pourtant, l'on ne peut nier l'importance du roman sentimental à l'heure actuelle : les ventes se comptent en millions d'exemplaires¹ et s'articulent dans le domaine français autour de trois maisons d'édition (Harlequin – diffusée par Hachette², Pocket et J'ai lu³) proposant un nombre de collections et de séries sans cesse croissant (ainsi, chez Harlequin, les collections "Azur", "Black rose", "Duo", "Horizon", "Blanche", "Historiques"...), répondant aux besoins d'un lectorat (essentiellement féminin⁴) qui

évolue en même temps que la société⁵. Car le roman sentimental, s'il favorise la permanence formelle ou narrative – ce qu'on lui a longtemps reproché –, se caractérise également, rappelle Ellen Constans, par sa "plasticité". Or, c'est précisément par ce double mouvement de valorisation de l'amour d'une part et d'adaptation d'autre part, que le roman sentimental s'actualise, tout en préservant son essence, et se maintient dans le peloton de tête des meilleures ventes annuelles⁶.

Roman sentimental traditionnel⁷ et roman sentimental gay

- 3 C'est grâce à cette plasticité du genre que l'on peut expliquer l'apparition de romans sentimentaux gays ou lesbiens. Néanmoins, cette ouverture à ce qui constitue depuis plus de trente ans la révolution homosexuelle⁸ n'est pas le reflet d'une volonté d'extension de public de la part des maisons d'édition. Un aperçu du monde de l'édition française révèle que la production de romans sentimentaux gays ou lesbiens est avant toute chose l'apanage d'éditeurs généralement spécialisés dans ce type de littérature. Faut-il pour autant interpréter ce constat par le fait que "la littérature populaire n'aime pas les homos"⁹ ? Les processus engagés nous semblent plus complexes.
- 4 La production de romans sentimentaux gays renvoie à deux souhaits distincts : d'une part, la volonté de voir la littérature populaire gaie sortir de l'exclusivité du genre érotique dans lequel elle s'est longtemps illustrée. Si la littérature érotique reste encore bien présente dans l'ensemble de la production gaie, on constate à l'heure actuelle une diversification de l'offre. Cette modification du paysage littéraire gay trouve notamment ses racines les plus anciennes dans la création, en 1997, par Anne et Marine Rambach, des Éditions gaies et lesbiennes. Cette maison d'édition (reprise en 2007 par les Éditions du Phare Blanc) propose dès sa fondation, à côté de romans érotiques et d'une collection d'albums pour enfants ("Jeunesse"), une collection de romans sentimentaux ("Le bonheur est à tout le monde"). D'autre part, l'apparition d'une série clairement dédiée au roman sentimental est révélatrice du souhait (bien connu lorsque l'on parle d'homosexualité) de "normalisation", de "naturalisation" de l'homosexualité comme participant à part entière, et au même titre que l'hétérosexualité, de la construction culturelle et sociale. À ce propos, le descriptif proposé par les responsables de la collection est particulièrement significatif :
- Le bonheur est à tout le monde est une collection de romans sentimentaux gais et lesbiens.
- Si nous avons entrepris cette aventure, c'est que nous avons envie de lier ces deux termes qu'on ne rapproche jamais, comme s'ils s'excluaient absolument : l'homosexualité et le bonheur. Or, le roman à l'eau de rose, avec ses conventions, son style enflammé, ses intrigues passionnées, ne raconte jamais que le parcours des héros vers leur épanouissement et leur bien-être.
- Nous voulions de plus introduire l'homosexualité dans la littérature populaire. Pourquoi ? Parce que justement la littérature populaire n'aime pas les homos. Parce qu'elle est, en même temps, une merveilleuse machine à fantasmes. [...]
- À terme, c'est toute une bibliothèque homosexuelle et populaire que nous voulons constituer : littérature sentimentale, policier, espionnage, science-fiction, peplum, etc.
- 5 Confirmant nos intuitions, ce programme fait également preuve d'une certaine connaissance de la littérature sentimentale traditionnelle et de ses caractéristiques : un "style enflammé", des "intrigues passionnées" et... des "conventions". Or, c'est précisément ce dernier aspect qui, selon nous, fait difficulté. En effet, plus qu'un simple

rejet de principe de l'homosexualité, ce refus du couple homosexuel au cœur des romans sentimentaux est nécessaire afin de préserver l'une des "conventions" implicites majeures du genre sentimental : la relation asymétrique du couple que forment le héros et l'héroïne.

- 6 Si, comme le note André Rauch, "en moins de deux générations, plusieurs ruptures ont [...] redéfini les statuts et représentations de l'identité masculine"¹⁰ (et, corollairement, de l'identité féminine), "la reconnaissance homosexuelle aussi est porteuse d'un enjeu"¹¹ : c'est

l'ensemble des structures de la vie sociale [qui] peut en être ébranlé : à la fois la division de la société en deux selon les genres, mais aussi la répartition des rôles conjugaux de mari et de femme, et bientôt la distribution des rôles familiaux de père ou de mère. Tous ces rôles [qui] semblaient – et de fait restent – prédéterminés par cette pièce maîtresse qu'est le genre auquel chaque individu appartient dès sa naissance, comme prescrit par la "nature".¹²

- 7 Or, s'il est bien un point sur lequel le roman sentimental traditionnel semble constant, c'est celui de la relation entretenue entre le héros et l'héroïne et du rôle attribué à cette dernière : comme l'indique Annik Houel, le "roman sentimental peut être lu comme un conte initiatique à la féminité et ses obligations"¹³. La figure féminine y est fondamentalement soumise (elle se caractérise par "la corpulence morphologique délicate ; le statut socio-économique défavorisé ; le milieu social restreint"¹⁴) alors que la figure masculine est essentiellement dominante, protectrice (le héros est ainsi défini par sa "corpulence morphologique forte ; [son] statut socio-économique favorisé ; [son] milieu social élargi"¹⁵). Le roman sentimental transpose sur les plans littéraire et imaginaire une relation sociale asymétrique largement basée sur les rapports de domination et de sujétion : les mythes de l'amour et du Prince Charmant, "par la rationalité spécifique de leur contenu, ont pour effet de légitimer les relations de pouvoir concret et symbolique inhérentes au système socio-politique des rapports de sexe"¹⁶.
- 8 Or, si la différence des genres influe de manière prégnante sur le partage des rôles dans le roman sentimental traditionnel, l'absence de cette distinction dans le roman sentimental gay n'entraîne pas une redistribution à l'identique des rôles, mais la nécessité d'une négociation de la répartition de ceux-ci entre les deux héros.

Embarquement pour l'Amour

- 9 *Embarquement pour l'Amour* est un roman sentimental gay écrit par Anne Singe et Marine Ange¹⁷ et publié en 1997 aux Éditions gaies et lesbiennes dans la collection "Le bonheur est à tout le monde". L'histoire est succincte :

Quand Erwan atterrit à Tahiti, deux sentiments l'animent : l'espoir et l'inquiétude. A priori une croisière dans le Pacifique, c'est les vacances rêvées. Mais Erwan a embarqué pour obéir à un pacte étrange : à bord, parmi les centaines de passagers, se trouve l'homme de sa vie et il n'a que dix jours pour le démasquer...¹⁸

- 10 Erwan finira par découvrir l'identité de ce "Pierre" avec qui il entretient une intense relation épistolaire depuis plusieurs mois : Pierre s'appelle en réalité Amir et est croupier au casino du *Queen of the Sea*¹⁹ (paquebot sur lequel a embarqué Erwan). Après plusieurs mécompréhensions qui amèneront le couple à se déchirer, ce sont les amis

d'Erwan, Chiara et Stéphane, embarqués incognito sur le bateau, qui se chargeront de réunir les deux amants.

- 11 Adoptant d'abord un point de vue centripète, nous envisagerons les différentes caractéristiques qui font d'*Embarquement pour l'Amour* un roman sentimental, à la suite de quoi, dans une optique davantage centrifuge, nous observerons en quoi, dans la mesure où il met en scène un couple homosexuel, *Embarquement pour l'Amour* diffère de ces mêmes romans.

Permanence

- 12 Selon Ellen Constans²⁰, le roman sentimental se définit par un “invariant narratif global” : le récit d'une histoire d'amour, comportant deux personnages, et qui s'élabore en fonction de trois motifs (la rencontre, la disjonction du couple et conjonction finale – un schéma que l'on peut résumer selon la lapidaire formule anglaise : “boy meets girl”).
- 13 L'analyse montre que ces trois invariants trouvent un écho dans *Embarquement pour l'Amour*. Le roman met en scène une histoire d'amour dont les protagonistes, désignés dès le début du récit, sont envisagés comme formant un couple en quête du bonheur réciproque. Les deux héros se sont rencontrés sur le Minitel (EA 20) plusieurs mois auparavant et le premier chapitre du roman s'ouvre sur l'embarquement d'Erwan à Haïti sur le paquebot où il doit rencontrer “Pierre” pour la première fois²¹. Cette rencontre, entravée par le jeu auquel “Pierre” astreint Erwan, ne se produira qu'à la page 56, lors d'un bal costumé : “C'est alors que, balayant la salle du regard, il fut frappé en plein cœur... [...] Ses yeux avaient rencontré ceux de Pierre”²². La rencontre, étape initiale du programme narratif, est placée sous le signe du regard. L'on sait, depuis l'étude de Jean Rousset, que cette “scène de première vue” est particulièrement importante : “elle est un signe fort de l'inscription générique du texte, constitue la rampe de lancement du récit, décide de la hiérarchie et du système des personnages en désignant le couple central”²³.
- 14 Plus qu'une scène de première vue, il s'agit ici d'une scène de première reconnaissance : en effet, les deux protagonistes s'étaient déjà aperçus plus tôt dans le texte, Erwan n'ayant alors pas reconnu “Pierre” (EA 24) : “Certains croupiers du casino ne manquaient pas de charme : celui de la table de baccara était pédé ; il y avait un croupier arabe très mignon à la roulette mais sans doute hétéro [...]” Ce croupier “très mignon” est en réalité Amir (“Pierre”), qui, lui, a tout de suite reconnu son amant (EA 26). Cet acte manqué n'est pas sans conséquence puisqu'il constitue le premier pas d'Erwan et d'Amir dans la confrontation polémique²⁴ (EA 26) : “Est-ce que je lui en veux ? Oui. Mais c'est moi qui ai posé les conditions du jeu et son but”. Ainsi, le regard pèse dans *Embarquement pour l'Amour* d'un double poids : celui de la rencontre amoureuse (celle qu'attend Erwan) et celui de la non-rencontre amoureuse (celle que redoute Amir).
- 15 Pourquoi Erwan n'a-t-il pas reconnu Amir lors de leur première rencontre ? Parce qu'alors qu'il cherche son amant, il se laisse guider, non pas par son cœur, mais par sa raison : on trouve dans le récit précédant la scène du bal masqué une opposition claire entre d'une part Erwan, un héros enquêteur parti à la chasse à l'homme, et d'autre part Amir, un héros amant se laissant guider dans sa quête par son instinct²⁵. Le texte poursuit d'ailleurs la scène de première reconnaissance de la sorte (EA 56) :

Jusque-là, Erwan n'avait rien vu, rien entendu, rien senti. Vingt fois sans doute, il avait posé ses yeux sur Pierre et ses yeux ne lui avaient rien dit. À l'instant, ils s'étaient arrêtés sur un corps invisible, un visage caché, et ils avaient décelé son amant. La raison ne l'avait aidé en rien, l'enquête n'avait pas abouti. Et voilà que le désir seul et l'instinct l'avaient conduit vers celui qu'il cherchait !

16 C'est parce qu'il est déguisé qu'Erwan reconnaît Pierre-Amir : comment le reconnaîtrait-il autrement qu'à travers ce voilement analogue à celui qu'il a connu tout au long de ces derniers mois à travers leur échange épistolaire ?

17 Mais cette reconnaissance "voilée" ne suffit pas à Amir. Les deux amants rejoignent la cabine d'Erwan et font l'amour. Alors qu'Erwan veut allumer la lumière, Amir l'en empêche (EA 62) : "[j]e respecte les règles que je me suis fixées et [...] tu ne sais toujours pas qui je suis". Amir n'accepte pas l'erreur commise par Erwan, qui, alors qu'il "se remémor[e] tous ses faits et gestes depuis son embarquement" (EA 65), se rend compte de sa bêtise :

Il revit le moment où il l'avait regardé, évalué et comment il l'avait presque immédiatement écarté de sa liste. La honte lui empourpra le visage. Il comprit la colère de Pierre et l'immensité de sa bêtise.

18 Le fait qu'Amir soit arabe et qu'il soit croupier de casino sont, reconnaît Erwan, les deux éléments à cause desquels celui-ci n'a pas reconnu d'emblée son amant (qui porte toujours pour lui le pseudonyme de "Pierre"). Or, Amir attendait d'Erwan qu'il dépasse les apparences et les stéréotypes (EA 90) :

- À ta place, moi [Erwan], je n'aurais pas renoncé pour ça !

- À ma place ? À ma place, tu te serais tapé des centaines de "Excuse-moi mais les Arabes, c'est pas mon trip" ; ou au contraire des "J'aime bien les Arabes, ils sont virils." Tu ne peux pas te mettre à ma place !

19 Le fondement de la confrontation polémique²⁶ entre les deux amants se trouve ici exprimé : il s'agit de l'identité arabe d'Amir. Erwan tente de se faire pardonner de sa faute en misant (et perdant) tout son argent à la table du croupier ("Je voulais te montrer que je tiens à toi", EA 89), mais cette manœuvre maladroite ne fait qu'accentuer un peu plus la disjonction ("Je ne suis pas à vendre", réplique Amir, EA 89). La confrontation, enchevêtrée, sous-tendue de mécompréhension de la part des deux héros, est une caractéristique fondamentale (car fonctionnelle) du roman : "obstacles externes et internes à la réalisation du bonheur, conflits, séparations, malentendus, erreurs et méprises, épreuves et mises à l'épreuve structurent le récit" sentimental²⁷.

20 Toutefois, le programme narratif d'*Embarquement pour l'Amour* est également complété par la présence d'une conjonction finale. En effet, malgré les péripéties qui séparent Erwan et Amir, le récit se clôt sur le pardon réciproque des deux amants. Ayant été attirés dans un traquenard organisé par leurs amis, tous deux sont temporairement abandonnés sur l'île de Bora-Bora (EA 117 et 118) :

L'amour les possédait et leur faisait la grâce de ne pas les brusquer, de ne pas réduire en miettes leurs illusions, leur fierté. Mais le terme était inéluctable.

21 La conjonction finale est positive, comme le laisse entendre l'extrait, mettant au premier plan les ravages de la passion et la force du sentiment amoureux. L'amour est envisagé en tant que valeur à atteindre, ce qui, une fois encore, rapproche *Embarquement pour l'Amour* des romans sentimentaux traditionnels²⁸. Le roman sentimental permet en ce sens de sortir de la littérature érotique, en soulignant la naissance d'une nouvelle forme d'amour, essentiellement basée sur l'agapè²⁹. L'amour

devient alors la vertu ultime, comme l'indique ce toast porté par Chiara à la fin du roman (EA 134) : “À l’amour !”³⁰.

Plasticité

- 22 Derrière la première confrontation, *topos* générique, il est possible de déceler une disjonction plus profonde, entraînée par la mise en scène d'un couple homosexuel. S'il existe bel et bien un jeu de domination et de soumission dans *Embarquement pour l'Amour*, celui-ci, contrairement au roman sentimental traditionnel, se distribue de façon non univoque et s'organise selon plusieurs mouvements de va-et-vient.
- 23 En effet, alors que le roman sentimental traditionnel propose à travers le couple protagoniste une asymétrie, *Embarquement pour l'Amour*, roman programmatique de la collection, se configure selon une symétrie conflictuelle. Le roman sentimental traditionnel offre à ses lecteurs une vision du couple complémentaire, “en même temps cependant le récit amoureux souligne régulièrement l'asymétrie du rapport amoureux. Selon la millénaire répartition des rôles masculins et féminins il attribue à l'homme l'initiative de la relation, l'activité conquérante et protectrice, à la femme la passivité de l'attente et de la défense”³¹. La femme dominée fait face à l'homme dominant : “la femme est claire. Elle est dans la lumière solaire du mâle”³². Et, en effet, dans ces romans, “le soleil y est la force mâle, créatrice et éclairante”, tandis que l'ombre “symbolise le mal et la chute de la femme masculine”³³. Autrement dit, on peut relever dans les romans sentimentaux traditionnels la présence d'une relation asymétrique qui peut être envisagée, selon l'archétypologie de l'imaginaire proposée par Gilbert Durand, sur le mode d'un double régime : l'héroïne s'apparente au régime *nocturne* de l'imaginaire et le héros est entrevu sur le mode du régime *diurne*.
- 24 Dans le roman sentimental, l'homme se remarque par son caractère dominateur : il représente l'autorité, est l'instance protectrice et s'élève, à l'image de la force solaire, afin de faire œuvre de conquête (du bonheur, de l'amour, et, avant tout, de l'héroïne). Le héros se situe du côté du régime diurne, il est impérieux, “cherche à inverser les visages du temps par l'attitude héroïque de l'antithèse, par l'opposition radicale”³⁴ ; ses attitudes sont des “attitudes de conquête”³⁵. À l'inverse, la figure de l'héroïne est décrite comme frêle, effacée, dans une position de sujétion et de passivité — des qualificatifs qui renvoient à un imaginaire de type nocturne. Le roman sentimental invoque autour de la figure de l'héroïne “la chaude et rassurante intimité de la substance”³⁶, met en place des représentations de l'ordre de l'euphémisation, s'appuyant sur des schèmes ayant trait au cyclique et à la promesse (d'un amour prochain et éternel) et au “complexe du retour à la mère”³⁷.
- 25 Ainsi, le roman sentimental traditionnel met-il face à face les régimes diurne (le héros) et nocturne (l'héroïne). Réfléchir en ces termes permet de mieux comprendre la nécessité du *happy end* et de la conjonction finale des deux amants. En effet, si la relation entre les deux protagonistes est fondamentalement asymétrique, celle-ci se fonde également sur une complémentarité du couple. Or, cette complémentarité, évidente dans le cas du roman sentimental traditionnel, est largement battue en brèche dans le roman sentimental gay : il n'existe pas, dans *Embarquement pour l'Amour*, de relation de domination nette et l'histoire du couple se module au gré des renversements des rapports de force, eux-mêmes animés par la confrontation de deux logiques conquérantes.

- 26 Tout au long du récit, les deux protagonistes évoluent au sein d'un univers renvoyant ostensiblement au régime diurne de l'imaginaire durandien. Plus précisément, on repère dans la matière textuelle une constellation d'images faisant écho aux trois schèmes constitutifs du régime diurne. En outre, ces images sont particulièrement présentes dans les descriptions des paysages exotiques : par un certain sensualisme rousseauiste, apprécié par le roman sentimental, *Embarquement pour l'Amour* opère par métonymie, liant les protagonistes à la nature et aux décors qui les entourent.
- 27 Le premier schème participant du régime diurne est le schème ascensionnel et les images qui gravitent autour de cet imaginaire "sont marquées par la posture d'une verticalisation souveraine"³⁸ : "Ils avaient quitté le monde terrestre pour un monde aérien où les vents violents de la passion les entraînaient, les bousculaient, leur arrachaient des cris étranglés" (EA 60)³⁹. Ces premiers symboles sont doublés de la présence d'une lumière ouranienne (une lumière "d'en haut", du ciel) qui forme le schème spectaculaire (le ciel bleu, l'éther, le soleil, l'astre brillant...) : "Sous l'éclat des étoiles, elle n'avait rien perdu de son bleu d'azur et quelques éclats d'écume la faisaient scintiller" (EA 43), "L'île était d'une verdure fabuleuse, les eaux du lagon d'un bleu impossible tant il était clair, intense, lumineux" (EA 51)⁴⁰. Enfin, le schème diairétique vient compléter cet imaginaire diurne. Ce schème est celui des armes tranchantes, de la force du guerrier combattant pour le Bien, mais aussi celui de la purification et de la pureté : "Les vagues [...] déferlaient avec puissance vers le rivage. Leurs rouleaux géants préparaient leur attaque pendant de longues minutes, s'approchaient en grondant de la côte, comme une armée qui murmure, puis s'abattaient d'un coup, dans un râle rongeur pour se briser sur le sable" (EA 28)⁴¹.
- 28 La conciliation de ces trois schèmes permet une surdétermination du régime diurne tel que l'entrevoit Gilbert Durand. La transcendance ascensionnelle, la lumière éclatante et la violence brutale, tels sont les trois archétypes que nous retrouvons représentés tout au long du texte.
- 29 L'ensemble du récit est placé sous le signe du régime diurne et, en ce sens, c'est sous l'égide du combat que l'on va pouvoir considérer la confrontation polémique des deux protagonistes : refusant la position de sujétion que tend à lui imposer l'autre, chacun des deux héros tente de s'installer dans un rôle dominant. Le début du récit s'ouvre de façon très nette sur une relation asymétrique, "Pierre" imposant à Erwan ses règles du jeu (EA 20 et 21) :
- Pierre lui avait proposé un marché cruel, qu'il avait hésité à accepter. Pourtant il avait cédé rapidement, tant l'attraction qu'exerçait sur lui son inconnu était grande. Erwan avait donc dû s'embarquer pour cette direction lointaine, avec pour mission de retrouver Pierre parmi les centaines de passagers du bord. S'il y parvenait, Pierre répondrait aux sentiments qu'Erwan lui avait avoués dans leurs échanges épistolaires. En cas d'échec, leur relation s'arrêterait là.
- 30 Erwan n'accepte le "marché" qu'à contrecœur et "hésite" longtemps avant d'accepter le jeu "cruel" que lui présente son amant. Dans cette position, il se trouve totalement dépendant de la volonté de son ami, qui se rend cependant vite compte des limites du jeu qu'il a inventé (EA 26) : "Il ne faut pas que je dévie – trop – de la règle que je me suis fixée". Erwan supporte mal cette situation d'attente et de passivité (EA 41) : "Je ne sais plus si j'ai envie de continuer le jeu". Plus qu'une simple résignation, c'est un véritable tourment causé par l'impression d'échec qui l'anime alors (EA 46) : "L'énervement, l'inquiétude, l'amertume, la colère n'étaient rien. Restait le tourment. Le tourment mordant d'être sans rien".

- 31 Après la scène du bal masqué, la tendance s'inverse et Erwan quitte sa position de passivité pour prendre les choses en mains. La chasse devient un véritable duel (EA 85) : "Le public était heureux : il ne serait pas privé de combat et de mise-à-mort [sic]". La tension est forte (EA 79) : "Pour les amants, c'était le sommet du combat. Le piège allait se refermer sur Amir. Il verrait le sacrifice de l'homme qu'il aimait, l'aboutissement de son défi, la punition de sa passivité forcée". C'est à présent à Amir qu'est assignée la condition de dominé. Ainsi que l'on peut s'en douter, cette situation ne lui plaît pas et il aura tôt fait de renverser à nouveau la tendance.
- 32 Ce jeu de domination-sujétion est visible tout au long du roman et traduit la négociation des pouvoirs au sein du couple homosexuel. Celle-ci correspond à ce que David McWhirter et Andrew Mattison⁴² appellent l' "équilibre", qui est l'une des quatre caractéristiques fondamentales de la première phase du couple homosexuel, la phase de l'union. Cet équilibre est important car, comme l'indiquent les auteurs, "en l'absence de modèles, on pourrait s'attendre à ce que les hommes homosexuels tendent à reproduire le modèle de leurs parents qui ont des attentes traditionnelles de couples hétérosexuels"⁴³. Or, l'expérience menée montre que ce n'est pas le cas et que le couple se construit autour d'un "processus d'égalisation [qui] se remarque dans la façon dont [l]es hommes donnent, tout en partageant équitablement"⁴⁴. Ce processus ne s'opère pas sans concession de part et d'autre, mais l'équilibre tend généralement à s'établir – comme ce sera le cas dans *Embarquement pour l'Amour* (EA 118) :
- Ils avaient beau se raidir, se rassurer à coup de griefs et de récriminations, leur trouble était trop profond et les ravages de la passion trop étendus pour que leur évitement soit éternel.
- 33 Ce qui aurait donc pu apparaître comme une simple substitution d'un genre par un autre, d'un rôle par un autre, modifie en réalité de façon profonde la structure même du récit sentimental – une particularité du roman sentimental gay qui pourrait expliquer son absence au sein de maisons d'édition bien établies comme Harlequin. Dès lors, si la littérature populaire "n'aime pas les homos", il y a fort à parier que c'est moins pour des raisons morales que par convention littéraire.

NOTES

1. "Le chiffre d'affaire du secteur était évalué à 33 millions d'euros pour 2004" (Ellen Constans, "Sentimental (roman)", dans Daniel Compère éd., *Dictionnaire du roman populaire francophone*, Paris, Nouveau monde, 2007).
2. Fondées en 1949, les éditions Harlequin se spécialisent dès 1964 dans la production de romans sentimentaux. À l'heure actuelle, "les 'Harlequin' sont diffusés dans 117 pays, traduits en 23 langues, à raison de 200 millions de volumes par an" (Ellen Constans, "Harlequin", dans Daniel Compère éd., *Dictionnaire du roman populaire francophone*, op. cit.).
3. Bien que très nettement minoritaires par rapport à Harlequin, Pocket et J'ai lu publient, et ce n'est pas négligeable, les romans de Danielle Steel pour le premier et de Barbara Cartland pour le second.

4. On compte parmi les lecteurs des romans Harlequin 98% de lectrices (Ellen Constans, "Harlequin", *op. cit.*).
5. "Le genre suit plus ou moins rapidement l'évolution des mœurs ; la sexualité et la liberté sexuelle, la vie commune du couple hors mariage et le divorce ont reçu droit d'entrée" (Ellen Constans, "Sentimental (roman)", *op. cit.*).
6. Ces mouvements de va-et-vient entre le texte et la société forment, selon Ellen Constans, "la plasticité du genre, gage de [sa] longévité" (*Parlez-moi d'Amour. Le roman sentimental. Des romans grecs aux collections de l'an 2000*, Limoges, PULIM, 1999, p. 260 – dorénavant RS).
7. L'adjectif "traditionnel" renvoie aux romans sentimentaux de type Harlequin, mettant en scène des couples hétérosexuels ; il s'agit de romans "traditionnels" en ce sens qu'ils constituent la production majoritaire et la plus ancienne de ce genre populaire.
8. André Rauch, *L'identité masculine à l'ombre des femmes. De la Grande Guerre à la Gay Pride*, Paris, Hachette, 2004, <Littératures>.
9. Anne Singe et Marine Ange, *Embarquement pour l'Amour*, Paris, Éditions gaies et lesbiennes, 1997, <Le bonheur est à tout le monde>, p. 2- dorénavant EA.
10. André Rauch, *L'identité masculine à l'ombre des femmes*, *op. cit.*, p. 266.
11. *Ibid.*, p. 266 et 267.
12. *Ibid.*, p. 267 et 268.
13. Annik Houel, *Le roman d'amour et sa lectrice : une si longue passion. L'exemple Harlequin*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 101.
14. Pascale Noizet, *L'idée moderne d'amour. Entre sexe et genre : vers une théorie du sexogème*, Paris, Kimé, 1996, p. 108.
15. *Ibid.*. On notera une idée similaire chez Michelle Coquillat : "l'homme, dans sa fulgurante animalité et sa violence, son autorité et sa puissance, instaure une convention littéraire imparable" ; "il est 'viril', viril à toutes les pages, viril depuis le début jusqu'à la fin du roman" (*Romans d'amour*, Paris, Odile Jacob, 1988, p. 30 et 31).
16. Marc Préjean, *Sexes et pouvoir. La construction sociale des corps et des émotions*, Montréal, Presses universitaires de Montréal, 1994, p. 155.
17. Pseudonymes d'Anne et de Marie Rambach, fondatrices de la maison d'édition.
18. *Embarquement pour l'Amour*, quatrième de couverture.
19. Un nom qui rappelle celui du *Pacific Princess* de la série *Love Boat*.
20. RS 17 à 26.
21. Cette période de plusieurs mois pouvant d'ailleurs, selon l'analyse de Pascale Noizet, participer au "ralentissement de l'effet", indice d'une idée moderne d'amour (Pascale Noizet, *L'idée moderne d'amour*, *op. cit.*, p. 96). En outre, cette première rencontre, toute virtuelle, situe le roman dans le chapitre que Jean Rousset (*Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Paris, José Corti, 1981) intitule "Écarts et transgressions" : elle propose une modalité du "rencontrer sans voir", non envisagée telle quelle par le critique suisse, et qui serait de l'ordre de la "vision anticipée" (remplaçant le contact sonore par le contact graphique, une "écriture qui [Erwan] avait séduit dès les premières lignes" – EA 20).
22. En italique dans le texte.
23. RS 19.
24. Selon la terminologie employée par Pascale Noizet et Julia Bettinotti (*La corrida de l'amour*, Montréal, UQAM, 1986).
25. Parmi de nombreux exemples : "La chasse avait commencé. Le gibier pour l'instant était invisible ou, hypothèse bien pire, camouflé dans le décor" (EA 20), "Il n'avait pas une nature de chasseur et n'était pas enfiévré par la traque. Il avait bien plus l'impression d'errer dans l'obscurité que de guetter le gibier" (EA 40).
26. Ou de la disjonction, selon le terme employé par Ellen Constans (RS).
27. RS 21.

28. Voir RS 26 et 27. Ce happy end, déjà caractéristique du roman sentimental, va même jusqu'à constituer la norme des romans Harlequin ("Le happy end est en effet une nécessité respectée par Harlequin à 100%", Annik Houel, *Le roman d'amour et sa lectrice*, op. cit., p. 123).
29. "Récit amoureux et roman pornographique sont exclusifs l'un de l'autre dans la mesure où le second ignore l'amour comme sentiment et comme valeur" (RS 28). Malgré tout, le roman sentimental, s'il exalte agapè, ne rejette pas éros, et nombreux sont les passages dans lesquels l'amour physique est décrit sans ambiguïté (Annik Houel, *Le roman d'amour et sa lectrice*, op. cit., p. 103 à 114) ; notre roman n'échappe pas à ce constat (cf. EA chapitre 9).
30. Amour dont la majuscule du titre indique d'entrée de jeu l'importance.
31. RS 265.
32. RS 25.
33. RS 27.
34. Martine Xiberras, *Pratique de l'imaginaire. Lecture de Gilbert Durand*, Saint-Nicolas, Les Presses de l'Université Laval, 2002, p. 48.
35. *Ibid.*
36. *Ibid.*
37. *Ibid.*, p. 75. C'est la thèse défendue par Annie Houel, dans l'ouvrage déjà cité *Le roman d'amour et sa lectrice* : "[s]ous [s]es traits virils, l'amant Harlequin n'en remplit pas moins son rôle maternel, à un double titre : il incarne la bonne mère maternante, mais aussi la mère toute-puissante à laquelle la femme se confronte, et s'affronte" (p. 126).
38. Martine Xiberras, *Pratique de l'imaginaire*, op. cit., p. 57.
39. Nous soulignons.
40. Nous soulignons.
41. Nous soulignons.
42. David McWhirter et Andrew Mattison, *Le couple masculin*, Montréal, Le jour, 1984.
43. *Ibid.*, p. 59.
44. *Ibid.*, p. 56.

RÉSUMÉS

En 1997, les Éditions gaies et lesbiennes publient *Embarquement pour l'amour*, inaugurant la première collection de romans sentimentaux dans l'édition française. Plus qu'anecdotique, la revendication d'une littérature sentimentale gay implique deux enjeux. D'une part, ce type de production met en évidence la romance et se distancie du trait "sexuel", qui continue à servir de point de repère à la définition de l'homosexualité. D'autre part, bien que genre populaire, le roman sentimental est légitimé dans la production éditoriale : il s'agit ainsi de déspecialiser la fiction dite "homosexuelle" afin de l'intégrer dans la littérature générale.

Cette étude analyse l'émergence du roman sentimental gay dans l'édition française et montre que, loin de reproduire les structures stéréotypiques du roman sentimental hétérosexuel, le roman étudié déconstruit au contraire ces structures au profit d'un imaginaire du texte dans lequel les deux protagonistes masculins façonnent une relation basée sur l'équité des rôles dans le couple.

INDEX

Mots-clés : roman sentimental, homosexualité, stéréotype, imaginaire

Keywords : sentimental novel, homosexuality, stereotype, imaginary

AUTEUR

JÉRÉMY LAMBERT

Université catholique de Louvain