

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

REPRÉSENTATIONS FÉMININES, IDENTITÉS GÉNÉRIQUES ET
FAMILIARITÉ SOCIOCULTURELLE :
LES STRATÉGIES D'ÉCRITURE DANS LES ROMANS DE RAFAËLE GERMAIN

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
KIM RENAUD-VENNE

AOÛT 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je voudrais d'abord remercier mes parents, Lauraine Renaud et Serge Venne, pour avoir cru en moi et en mes aptitudes ainsi que pour votre support inconditionnel qui m'a permis de mener à terme ce projet de recherche.

Je tiens également à remercier ma directrice, Chantal Savoie, qui a su orienter ma recherche, m'offrir des pistes de lecture ainsi que des conseils judicieux et m'a fait prendre conscience de mes capacités en tant que chercheure.

Merci à mes grandes amies pour les nombreuses conversations sur mon mémoire et sur les vôtres, pour ces soirées qui m'ont permis de décrocher lorsque c'était nécessaire et pour n'avoir jamais douté de la légitimité de mon sujet.

Je souhaite aussi remercier Charles Saint-Michel pour son écoute attentive et ses mots d'encouragements. Tu as su voir en moi ce que parfois je n'étais pas en mesure de voir. Merci pour ta présence tout au long de ce processus.

Enfin, un merci spécial pour toutes celles et tous ceux qui ont témoigné un intérêt sincère pour ce travail de recherche

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
LE FÉMININ EN CONTRADICTION : ENTRE CONSERVATISME ET PROGRESSISME	11
1.1 Des états stéréotypés de femme	13
1.1.1 La vieille fille	13
1.1.2 La femme liée.....	16
1.2 Le discours hétéronormatif	18
1.3 Des pratiques littéraires genrées	21
1.4 Un nouvel état de femme	24
1.5 Des textes métaféministes?	28
CHAPITRE II	
LE ROMAN D'AMOUR : UN GENRE À SUCCÈS	35
2.1 Le scénario et ses motifs	37
2.1.1 La rencontre	37
2.1.2 La confrontation polémique	39
2.1.3 La séduction	43
2.1.4 La révélation de l'amour et le mariage	47
2.2 Le mode narratif.....	50
2.3 Le monologue intérieur.....	53
2.4 Les personnages mineurs	56
2.5 Le temps de l'amour	58
CHAPITRE III	
BEST-SELLERS QUÉBÉCOIS ET FAMILIARITÉ GLOCALE	61
3.1 Le scénario motif	63
3.1.1 <i>Soutien-gorge rose et veston noir</i>	64
3.1.2 <i>Gin tonic et concombre</i>	65

3.1.3 <i>Volte-face et malaises</i>	66
3.2 Influence américaine et procédés d'internationalisation.....	73
3.3 Le conflit entre les champs culturels.....	79
3.4 Adaptation québécoise et procédés de nationalisation.....	83
3.4 La figure de l'écrit.....	89
CONCLUSION	98
BIBLIOGRAPHIE	103

RÉSUMÉ

Le présent mémoire porte sur les trois best-sellers de Rafaële Germain, *Soutien-gorge rose et veston noir*, *Gin tonic et concombre* ainsi que *Volte-face et malaises*. Nous cherchons à déterminer, en nous appuyant sur les procédés qui sont à l'œuvre dans les textes, ce qui a pu favoriser le succès de ces romans contemporains au Québec. En tenant compte du marché féminin, international et national, nous démontrons comment ces stratégies d'écriture s'ancrent dans les traditions et dans le renouvellement de celles-ci. Les romans de Rafaële Germain rejoindraient le modèle de la *chick lit* – terme qui fait son apparition en 1995 et qui désigne un ensemble spécifique d'écrits postféministes – par ses représentations féminines contradictoires ainsi que par son ton humoristique et ironique. Ils s'inscriraient également dans la tradition du roman d'amour et reprendraient nombre de caractéristiques du best-seller de type international, mais se distingueraient par leur signature québécoise. Plus spécifiquement, nous nous proposons d'étudier les figures identitaires, les discours thématiques, la structure narrative, la rhétorique ainsi que les représentations du milieu culturel québécois qui se déploient dans les romans de l'auteure.

Mots clés : Rafaële Germain, Best-seller, *Chick lit*, Roman d'amour, Féminin, Féminisme, Québec, Études culturelles

INTRODUCTION

Créé en 1995 par Cris Mazza et Jeffrey DeShell dans *Chick lit : Postfeminist Fiction*, le terme *chick lit*, qui se voulait au départ ironique puisqu'il faisait référence à la part de responsabilité des femmes dans la persistance des stéréotypes, désignait un ensemble d'écrits féminins postféministes particuliers : « [...] simultaneously courageous and playful; frank and wry; honest, intelligent, sophisticated, libidinous, unapologetic, and overwhelmingly emancipated¹ ». Cette désignation a ensuite été récupérée et sa définition s'est rapidement modifiée pour n'embrasser, selon Cris Mazza, qu'une ancienne représentation frivole et coquette de la femme favorisant ainsi le succès commercial des romans². Adhérant à cette deuxième version de la *chick lit* d'après l'inventrice du terme, le roman britannique *Bridget Jones's Diary* d'Helen Fielding, publié en 1996, est considéré comme étant l'œuvre qui a cristallisé ce *nouveau genre* littéraire³. Nous avons choisi de mettre en italique ces deux termes puisque nous estimons que cette nouveauté s'explique par la naissance du terme et l'effervescence engendrée par cette étiquette dont de nombreuses auteures et maisons d'édition se réclament – les Éditions Belfond et les Éditions de Mortagne ont d'ailleurs créé respectivement la collection *Milles comédies* et *Lime et citron* – que par la création d'une toute nouvelle catégorie générique. Bien que notre décision mérite d'être davantage motivée dans ce mémoire, nous préférons désigner la *chick lit* comme un sous-genre littéraire du roman sentimental sans toutefois le confondre avec une forme de sous-littérature et un quelconque jugement négatif. Ainsi, dans la foulée du succès de *Bridget Jones's Diary*, d'autres textes de ce sous-genre littéraire paraissent et bon nombre d'entre eux font florès auprès d'un vaste lectorat féminin. Le roman *Sex and the City* de Candace Bushnell, publié en 1997, la série de livres *Confessions of a Shopaholic* de Sophie Kinsella,

¹ Bien que le terme fasse son apparition en 1995, plusieurs romans antérieurs à cette année peuvent certainement cadrer avec la définition de la *chick lit*. (Cris Mazza, « Who's Laughing Now? A Short Story of Chick Lit and the Perversion of the Genre », dans Suzanne Ferriss et Mallory Young (dir.), *Chick Lit : The New Woman's Fiction*, New York, Routledge, 2006, p. 18.)

² *Ibid.*, p. 18.

³ *Ibid.*, p. 23-24.

parue de 2002 à 2011, et l'œuvre *The Devil Wears Prada* de Lauren Weisberger en 2003, ont tous connu un succès fulgurant et fait l'objet, tout comme le best-seller d'Helen Fielding, d'une adaptation télévisuelle ou cinématographique.

Associée à une visée commerciale, cette littérature, qui a émergé dans le milieu anglo-saxon, plus précisément en Angleterre et aux États-Unis, peut se décrire ainsi : « Le personnage principal est une femme âgée parfois d'une vingtaine et le plus souvent d'une trentaine d'années, célibataire, citadine et particulièrement préoccupée par la recherche du grand amour et affrontant les problèmes du quotidien⁴ ». Alors que la plupart des textes de *chick lit* relèvent de ce modèle, d'autres proposent des récits quelque peu divergents favorisant la formation de sous-groupes au sein de cette littérature. Dans *Chick Lit : The New Woman's Fiction*, premier recueil d'essais universitaires sur le sujet, nous retrouvons quelques articles centrés sur l'adaptation de la *chick lit* aux différentes générations de lectrices telles que la *mommy lit* et la *chick lit jr*, romans destinés respectivement aux mères et aux adolescentes, mais aussi aux différents lieux de publication puisqu'il existe des œuvres, entre autres, de *chick lit* hongroise et chinoise⁵. Srijani Ghosh a, par ailleurs, étudié la *chick lit* indienne dans son rapport à la *chick lit* dite « classique », c'est-à-dire internationale, et examine les réappropriations ainsi que les variations culturelles de cette littérature en questionnant le succès des livres à travers l'idée de marchandisation⁶. Depuis ces romans transnationaux majoritairement américains, cette littérature aurait donc évolué, muté : « [...] the genre's exportation has generated not only new texts but also new discourse⁷ ». Nous

⁴ Stéphanie Soran-Pivont, *Le roman sentimental et ses avatars dans le roman contemporain de langue anglaise*, thèse, Université de Paris IV, 2009, f. 22-23.

⁵ De la *hen lit*, sous-division de la *chick lit* qui présente une héroïne de plus de quarante ans, à la *sistah lit* et la *chica lit*, romans comportant respectivement des personnages principaux de femmes noires et latines, passant par la *christian chick lit* et la *lad lit*, c'est-à-dire la version chrétienne et masculine du sous-genre littéraire, ces groupes soulignent certes l'adaptation de cette littérature, mais marquent également une certaine capacité de survivance, de résistance, selon Suzanne Ferriss et Mallory Young (dir.), *Chick Lit : The New Woman's Fiction*, New York, Routledge, 2006, p. 5-7.

⁶ Srijani Ghosh, *From Chantilly Lace to Chanel : Commodity Worship in Chick Lit*, thèse, Université du Michigan, 2013, 290 f.

⁷ Suzanne Ferriss et Mallory Young (dir.), *Chick Lit : The New Woman's Fiction*, op. cit., p. 6.

souhaitons, à notre tour, analyser cette réappropriation de la *chick lit* dans un contexte national. Nous nous intéressons principalement à la *chick lit* québécoise, sujet qui n'a été que brièvement étudié⁸. Bien qu'il soit question de littérature jeunesse dans son article, « Georgia, Mia, India...clones de Bridget ? Spécificités culturelles et stratégies éditoriales dans la "chick-lit" pour adolescentes au Québec », Marie-Pier Luneau offre quelques pistes d'analyse pertinentes pour notre projet de recherche⁹. Dans un autre article, « Talons aiguilles, best-sellers et milieu de l'édition : figurations du personnel littéraire en *chick lit* », l'auteure poursuit ses travaux sur le sous-genre littéraire et fait l'étude, comme le titre l'indique, de la figure de l'écrit dans les œuvres québécoises¹⁰. Même si certains éléments proposés par Marie-Pier Luneau nous seront utiles pour ce mémoire, nous souhaitons approfondir les divers procédés d'écriture qui ont pu favoriser le succès de ces livres dans le milieu québécois. Nous supposons, en nous appuyant sur les propos d'Umberto Eco, que

[...] pour organiser sa stratégie textuelle, un auteur doit se référer à une série de compétences (terme plus vaste que « connaissance des codes ») qui confèrent un contenu aux expressions qu'il emploie. Il doit assumer que l'ensemble des compétences auquel il se réfère est le même que celui auquel se réfère son lecteur. C'est pourquoi il prévoira un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement¹¹.

⁸ Nous avons récemment constaté qu'un mémoire de maîtrise publié le 4 décembre 2015, survenant presque simultanément avec le nôtre, porte sur la *chick lit* québécoise. L'auteure de cette recherche travaille précisément sur les représentations du personnage masculin. (Corinne Gervais, « Pour moi, un homme, c'est papa » : Représentations de l'amoureux dans la *chick lit* québécoise, mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke, 2015, 186 f.)

⁹ Marie-Pier Luneau, « Georgia, Mia, India...clones de Bridget ? Spécificités culturelles et stratégies éditoriales dans la "chick-lit" pour adolescentes au Québec », dans L. Pinhas (dir.), *L'édition de jeunesse francophone face à la mondialisation*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 175-187.

¹⁰ Marie-Pier Luneau, « Talons aiguilles, best-sellers et milieu de l'édition : figurations du personnel littéraire en *chick lit* », dans Björn-Olav Dozo, Anthony Glinoe et Michel Lacroix (dir.), *Imaginaires de la vie littéraires. Fiction, figuration, configuration*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2012, p. 75-89.

¹¹ Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes littéraires*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1979, p. 67-68.

En choisissant la langue, le lexique et le style, les marques d'un genre littéraire, l'espace géographique et le type d'encyclopédie, c'est-à-dire en sollicitant des références, par exemple, de la culture restreinte ou de la culture élargie, l'auteur d'un texte dispose de moyens afin de cibler son lectorat¹². Nous croyons que les romans de *chick lit* publiés au Québec comportent des discours propres à leur lieu de publication tout en composant avec les textes originaux afin de marquer leur affiliation avec un sous-genre littéraire répandu et apprécié par de nombreuses lectrices.

La sélection de notre corpus s'est alors effectuée sans difficulté lorsqu'un nom, une auteure québécoise, surgissait de manière récurrente dans nos recherches puisqu'elle aurait « [...] ouvert la voie à la *chick lit* "made in Québec"¹³ ». Considérée comme une pionnière du genre au Québec, Rafaële Germain est connue pour ses trois best-sellers, *Soutien-gorge rose et veston noir*, *Gin tonic et concombre* et *Volte-face et malaises*, respectivement publiés en 2004, 2008, et 2012. Selon les Éditions Libre Expression, ces romans se sont vendus, pour les deux premiers, à plus de 90 000 exemplaires et, pour le dernier, à plus de 50 000 exemplaires¹⁴. Selon le bulletin *Optique Culture* de l'Institut de la statistique du Québec, le premier roman occupe le 30^e rang et le second se trouve en deuxième position dans la liste des livres à succès au Québec pour la période du 1er janvier au 31 décembre 2008¹⁵. Sur le site de l'Institut de la statistique du Québec, les palmarès annuels des livres les plus vendus

¹² *Ibid.*, p. 68.

¹³ Marie-Christine Blais, « Trois *chick* filles aux Correspondances d'Eastman », *La Presse*, 6 août 2014, en ligne, <http://www.lapresse.ca/arts/livres/201408/06/01-4789628-trois-chick-filles-aux-correspondances-deastman.php>, consulté 10 octobre 2015.

¹⁴ Groupe Libre Québecor Média, « Soutien-gorge rose et veston noir », *Éditions Libre Expression*, en ligne, <http://www.editions-libreexpression.com/soutien-gorge-rose-veston-noir/droits/9782764801437>, consulté le 6 octobre 2015; Groupe Libre Québecor Média, « Gin tonic et concombre », *Éditions Libre Expression*, en ligne, <http://www.editions-libreexpression.com/gin-tonic-concombre/droits/9782764802373>, consulté le 6 octobre 2015; Groupe Libre Québecor Média, « Volte-face et malaises », *Éditions Libre Expression*, en ligne, <http://www.editions-libreexpression.com/volte-face-malaises/droits/9782764805190>, consulté le 6 octobre 2015.

¹⁵ Institut de la statistique du Québec, « Les parts de marché du livre édité au Québec en 2009 », *Optique culture : L'Observatoire de la culture et des communications du Québec*, n°7, juin 2011, en ligne, <http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/culture/bulletins/optique-culture-07.pdf>, consulté le 17 novembre 2014.

au Québec ne remontent qu'à 2007, ce qui explique que nous n'ayons pas la position réelle du premier livre lors de sa parution en 2004. Nous savons, à tout le moins, que le roman *Soutien-gorge rose et veston noir* figure sur la liste des best-sellers québécois de 2008 au moment où le second livre est publié. En ce qui concerne le dernier roman de l'auteure, selon le bulletin *Optique Culture* pour la période du 1^{er} janvier au 31 décembre 2012, « [L'un d]es ouvrages de fiction québécois les plus vendus [a] été *Volte-face et malaises* de Rafaële Germain (7^e position)¹⁶ ».

Par l'étude de ces trois romans – totalisant à eux seuls la production littéraire de l'auteure –, il s'agira de montrer comment ces stratégies d'écriture s'ancrent dans les traditions et dans le renouvellement de celles-ci en tenant compte du marché féminin, international et national. Les romans de Rafaële Germain rejoindraient le modèle de la *chick lit* par ses représentations féminines contradictoires ainsi que par son ton humoristique et ironique. Ils s'inscriraient également dans la filiation du roman d'amour et reprendraient plusieurs caractéristiques du best-seller de type international, mais se distingueraient par leur signature québécoise. L'analyse des identités féminines nous permettra, par la suite, d'étudier les codes littéraires du roman d'amour, genre populaire destiné à un lectorat féminin, ainsi que ceux du best-seller féminin. En dernier lieu, nous considérerons, au-delà d'une spécificité genrée, les codes sociaux et culturels qui sont à l'œuvre dans les livres à succès québécois. Nous analyserons donc les figures identitaires, les discours thématiques, la structure narrative, la rhétorique ainsi que les représentations du milieu culturel québécois dans les romans de Rafaële Germain. Bien qu'il soit d'abord question d'examiner les procédés textuels des œuvres, nous tiendrons également compte du péri-texte, c'est-à-dire du titre, de la couverture ainsi que de la quatrième de couverture, puisqu'il contribue à établir le contrat de lecture pour le lecteur :

Le terme de "contrat" dans sa polysémie, est particulièrement bien venu ici, au sens littéral (commercial) tout autant que métaphorique (l'adéquation entre ce

¹⁶ Institut de la statistique du Québec, « Les ventes de livre de 2008 à 2012 », *Optique Culture : L'Observatoire de la culture et des communications du Québec*, n° 27, juillet 2013 <http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/culture/bulletins/optique-culture-27.pdf>, consulté le 17 novembre 2014.

qu'attend le lecteur et ce qu'on lui propose effectivement.) Cette importance capitale du paratexte nous apparaît comme le critère définitoire le plus évident de la paralittérature¹⁷.

L'épitéxte, c'est-à-dire la publicité, les critiques, la présentation des livres en librairie, etc.¹⁸, sera écarté puisqu'il nous paraît moins nécessaire du point de vue de notre angle, de notre problématique orientée vers les stratégies d'écriture de l'auteure. Conséquemment, nous savons que nous n'offrirons que des réponses partielles concernant les conditions de succès des romans.

Nous nous concentrerons d'abord sur la dimension générique des best-sellers à l'étude. Prenant en considération que les romans de *chick lit* sont écrits par des femmes, mettent en scène des personnages principaux féminins et abordent des sujets qui sont reconnus pour capter l'intérêt des femmes puisqu'ils atteignent un public majoritairement féminin, plusieurs chercheurs ont alors approché cette littérature par rapport au féminisme. Dans *Chick Lit : The New Woman's Fiction*, la troisième et dernière partie de l'ouvrage, qui s'intitule « Sex and the Single Chick : Feminism and Postfeminism, Sexuality and Self-Fashioning », oriente précisément son analyse sous cet angle:

Reactions to chick lit are divided between those who expect literature by and about woman to advance the political activism of feminism, to represent women's struggles in patriarchal culture and offer inspiring images of strong, powerful women, and those who argue instead that it should portray the reality of young woman grappling with modern life. [...] Is chick lit advancing the cause of feminism by appealing to female audiences and featuring empowered, professional women? Or does it rehearse the same patriarchal narrative of romance and performance of femininity that feminists once rejected?¹⁹

Stephanie Harzewski, qui a d'ailleurs contribué à cet ouvrage, examine, entre autres, le modèle hétérosexuel et les valeurs postmodernes de cette littérature dans son livre *Chick lit*

¹⁷ Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 50.

¹⁸ Notion théorisée par Gérard Genette, le paratexte rassemble, tel que mentionné, le péri-texte qui est, en d'autres mots, le paratexte auctorial et l'épitéxte qui constitue, quant à lui, le paratexte éditorial. (Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, 400 p.)

¹⁹ Suzanne Ferriss et Mallory Young (dir.), *Chick Lit : The New Woman's Fiction*, *op. cit.*, p. 9.

and Postfeminism, publié en 2011²⁰. Quant à nous, il s'agira précisément de démontrer comment les représentations du genre féminin constituent des stratégies d'écriture, des dispositifs susceptibles d'inciter les femmes à l'achat et à la lecture des trois romans. La spécificité des best-sellers féminins et des livres à succès masculins a d'ailleurs été étudiée par Gaëlle Jeannesson dans son mémoire *Les best-sellers féminins : un corpus spécifique?*²¹ Faisant un survol des théories sur les best-sellers en général, les best-sellers masculins ainsi que féminins, l'auteure, qui porte une attention particulière aux romans à succès québécois, ouvre la voie à l'analyse que nous souhaitons faire puisqu'il existerait des thèmes et schèmes narratifs communs dans les romans destinés aux femmes. Nous tiendrons compte de « l'inscription spéculaire du lectorat²² » proposée par Lucie Robert dans son article, « Une esthétique du centre : *Les filles de Caleb* d'Arlette Cousture », qui étudie les mécanismes textuels opérant dans ce best-seller québécois. Nous étudierons également les figures féminines stéréotypées telles que la vieille fille et la femme liée, le discours hétéronormatif ainsi que les pratiques littéraires communes des femmes. Nous accorderons, de plus, de l'importance aux changements sociaux qui ont affecté les représentations du féminin. Nous ferons l'analyse de la figure relativement récente qu'est la femme non liée développée par Nathalie Heinich dans son ouvrage *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*²³ et du discours (post)féministe de ces œuvres « métaféministes » pour reprendre le terme employé par Lori Saint-Martin, qui désigne un ensemble d'écrits féminins au

²⁰ En plus des considérations de Stephanie Harzewski, d'autres chercheuses telles qu'Angela McRobbie et Imelda Whelehan ont travaillé sur la dimension postféministe des premiers textes de *chick lit*. (Stephanie Harzewski, *Chick Lit and Postfeminism*, Charlottesville, University of Virginia, 2001, 264 p; Angela McRobbie, « Postfeminism and Popular Culture: Bridget Jones and the New Gender Regime », dans Anita Harris (dir.), *All About the Girl: Culture, Power, and Identity*, New York, Routledge, 2004, p. 3–14; Imelda Whelehan, *The Feminist Bestseller : From Sex and the City to Sex and the Single Girl*, Basingstoke, Palgrave Mcmillan, 2005, 248 p.)

²¹ Gaëlle Jeannesson, *Les best-sellers féminins : un corpus spécifique?*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1996, 97 f.

²² Lucie Robert, « Une esthétique du centre : *Les filles de Caleb* d'Arlette Cousture », dans Louise Milot et Fernand Roy (dir.), *Les figures de l'écrit : Relecture de romans québécois des Habits rouges aux Filles de Caleb*, Québec, Nuit Blanche, 1993, p. 212.

²³ Nathalie Heinich, *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996, 397 p.

Québec à partir des années 1980²⁴. Bien avant que cette littérature ne soit simplement perçue comme légère et divertissante, un deuxième degré avait d'abord été associé au terme *chick lit*. Ceci nous enjoint à porter une attention particulière au ton employé dans les textes et à la manière dont celui-ci contribue à rejoindre un lectorat spécifique. Nous souhaitons évaluer dans quelle mesure l'humour et l'ironie au féminin opèrent comme moyen de subversion en nous référant à l'ouvrage de Lucie Joubert qui fait l'analyse de plusieurs textes de femmes au Québec de 1960 à 1980 puisque « [...] ces deux décennies apparaissent particulièrement représentatives des tendances qu'a suivies au Québec l'écriture des femmes²⁵ ».

Le nom attribué à ce sous-genre littéraire constitue l'une des premières stratégies d'écriture genrées puisque, comme le mentionne Françoise Hache-Bissette, « *Chick* est l'abréviation argotique de *Chicken*, associé ici à *lit*, abréviation de *literature*. L'ensemble peut se traduire par "littérature de poulette", "littérature de gonzesse" ou – un peu moins péjoratif – "littérature de nana"²⁶ ». Cette étymologie a dès lors soulevé la consternation au sein de la communauté féministe. Perçue comme avilissante pour la femme, cette littérature convoque d'anciens débats. En effet, les critiques négatives portées envers ce sous-genre littéraire nous rappellent ceux et celles qui fustigeaient et qui fustigent encore le roman d'amour. À ce propos, les reproches sont multiples :

c'est une littérature féminine, donc rose (à l'eau de rose, du cœur, sentimentale, marée rose), une sous-littérature (petits romans, littérature populaire, production de masse, séries), véhicule de contes de fées (amours sirupeux, guimauve, monde irréel) et dans tous les cas, facile, prévisible, réactionnaire, interchangeable, une drogue, et *tutti quanti*²⁷.

²⁴ Lori Saint-Martin, *Contre-voix. Essais de critique au féminin*, Québec, Nuit Blanche, 1997, p. 194.

²⁵ Lucie Joubert, *Le carquois de velours. L'ironie au féminin dans la littérature québécoises : 1960-1980*, l'Hexagone, 1998, p. 22.

²⁶ Françoise Hache-Bissette, « La *Chick lit* : romance du XXI^e siècle? », *Le temps des médias*, n°19, 2012, p. 102.

²⁷ Julia, Bettinotti (dir.), *La corrida de l'amour. Le roman Harlequin*, Montréal, XYZ Éditeur, 1990, p. 20.

Il s'agira de s'interroger sur le lien entre la *chick lit*, terme apparu à l'ère postféministe, et le roman d'amour, genre littéraire qui « [...] a plus de 200 ans et [qui] les a traversés sans heurt et sans changer ses éléments essentiels²⁸ ». D'ailleurs, il nous faut mentionner qu'Helen Fielding a admis s'être inspirée de l'œuvre *Pride and Préjudice* parue en 1813 de Jane Austen, écrivaine consacrée de romans sentimentaux, pour l'écriture de *Bridget Jones's Diary*²⁹. Ce chapitre se propose de situer la *chick lit* par rapport à la formule canonique du roman d'amour, plus précisément de type Harlequin, puisque cette entreprise est reconnue, entre autres, pour la réussite commerciale et internationale de ses livres, son important lectorat féminin et ses séries aux intrigues principales amoureuses. Cette maison d'édition a conçu en 2001 une nouvelle collection de livres, Red Dress Ink, ne rassemblant que des romans de *chick lit*, ce qui révèle, selon Suzanne Ferris et Mallory Young, une distinction quelconque entre ces deux littératures, mais également une certaine proximité³⁰. Nous démontrerons donc à partir des unités narratives, c'est-à-dire du scénario et de ses motifs stables et variables, la réutilisation d'un modèle à succès dans les romans de *chick lit*. Afin de révéler une proximité rhétorique avec le roman d'amour, nous étudierons le mode narratif des textes et l'emploi du monologue intérieur, technique privilégiée d'expression de ce genre littéraire, et nous terminerons par l'analyse des personnages mineurs et des ellipses temporelles qui participent, nous le croyons, à la trame principale amoureuse.

L'examen du modèle à succès du roman d'amour nous invite alors à approfondir les particularités du best-seller. Il s'agira de comparer l'intrigue des romans de Rafaële Germain à la structure narrative commune des livres à succès. Suivant le thème de la réussite élaborée par Denis Saint Jacques dans l'ouvrage collectif *Ces livres que vous avez aimés. Les best-*

²⁸ *Ibid.*, p. 22.

²⁹ Stéphanie Soran-Pivont a fait l'analyse comparative de ces deux œuvres tout comme Cecilia Salber, professeure agrégée. (Stéphanie Soran-Pivont, *op. cit.*, f. 139-196; Cecilia Salber, « Bridget Jones and Mark Darcy : Art Imitating Art... Imitating Art », *Persuasions : The Jane Austen Journal On-line*, 2001, vol. 22, n°1, en ligne, <http://www.jasna.org/persuasions/online/vol22no1/salber.html>, consulté le 10 mars 2014.)

³⁰ Suzanne Ferriss et Mallory Young (dir.), *Chick Lit : The New Woman's Fiction*, *op. cit.*, p. 12.

*sellers au Québec de 1970 à aujourd'hui*³¹, notre corpus serait fortement influencé par la culture américaine. Nous tenterons de démontrer que les romans de Rafaële Germain s'inscrivent dans la tradition du best-seller grâce des procédés d'internationalisation et de nationalisation. Nous aborderons les marques culturelles et identitaires des romans à travers la vraisemblance et la familiarité. Nous travaillerons ainsi sur les représentations de la culture de consommation et sur le conflit entre les champs culturels, c'est-à-dire entre la culture de masse et la culture savante, qui contribuent potentiellement à l'inscription spéculaire du lectorat québécois de best-sellers. Parmi les références culturelles qui sont semées dans les textes, nous étudierons ceux provenant plus spécifiquement du Québec. Nous analyserons la géographie romanesque de Montréal³², l'écriture et le langage québécois ainsi que la figure de l'écrivain comme caractéristique commune des œuvres québécoises³³. Cette représentation de l'écrivain fictif nous enjoint inévitablement à jeter, en dernier lieu, un regard sur la profession des héroïnes dans les best-sellers québécois à l'étude en ayant recours à l'ouvrage collectif *Femme de rêve au travail. Les femmes et le travail dans les productions écrites de grande consommation, au Québec, de 1945 à aujourd'hui*³⁴.

Puisque notre démarche a pour but d'identifier les stratégies d'écriture opérant dans les romans de Rafaële Germain, nous espérons que les bases proposées ouvriront la voie à d'autres recherches tant au niveau de la *chick lit* québécoise que des best-sellers québécois contemporains destinés à un large public féminin.

³¹ Denis Saint-Jacques (dir.) et al., *Ces livres que vous avez aimés. Les best-sellers au Québec de 1970 à aujourd'hui*, Québec, Nuit Blanche, 1997, p. 225.

³² Pierre-Mathieu Le Bel a fait, par ailleurs, « une étude de géographie littéraire qui cherche à voir comment la métropolisation est exprimée dans le roman québécois contemporain, et comment cette expression littéraire permet d'en explorer les multiples significations sociales et culturelles ». (Pierre-Mathieu Le Bel, *Montréal et la métropolisation. Une géographie romanesque*, Montréal, Éditions Triptyque, 2012, p. 14.)

³³ André Belleau, *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Québec, Éditions Nota bene, 1999 [1980], 229 p.

³⁴ Denis Saint-Jacques (dir.) et al., *Femmes de rêve au travail. Les femmes et le travail dans les productions écrites de grande consommation, au Québec, de 1945 à aujourd'hui*, Québec, Nota Bene, 1998, 187 p.

CHAPITRE I

LE FÉMININ EN CONTRADICTION : ENTRE TRADITION ET MODERNITÉ

Selon l'ouvrage *Ces livres que vous avez aimés. Les best-sellers au Québec de 1970 à aujourd'hui*, « [...] les femmes représentent le deux tiers (67%) du lectorat des best-sellers [...] »³⁵. Reprenant l'idée détaillée lors de l'introduction selon laquelle « le texte prévoit le lecteur »³⁶, nous estimons que les best-sellers à l'étude se destinent, explicitement, à cette majorité. Tenant compte du périphrase éditorial comme base du contrat de lecture, il nous semble nécessaire de souligner que la première de couverture des livres de *chick lit* comporte des images que nous associons fréquemment à la féminité. Cette caractéristique serait propre à ce sous-genre littéraire³⁷. Dès le début de son article, Françoise Hache-Bissette aborde précisément cette stratégie de marketing genrée :

Des couvertures aux couleurs acidulées, peuplées de bâtons de rouges à lèvres, de talons aiguilles, de sacs à main et autres attributs féminins, des titres en italiques tout aussi girly, comme *Lipstick jungle*, *Confessions d'une accro du shopping*, *Sexe, diamants et plus si affinités*, etc. : c'est le royaume de la *Chick lit* [...] ³⁸.

³⁵ Denis Saint-Jacques (dir.) et al., *Ces livres que vous avez aimés. Les best-sellers au Québec de 1970 à aujourd'hui*, Québec, Nuit Blanche, 1997, p. 274.

³⁶ Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes littéraires*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1979, p. 64.

³⁷ Suzanne Ferriss et Mallory Young (dir.), *Chick Lit : The New Woman's Fiction*, New York, Routledge, 2006, p. 1; Séverine Olivier, « La *chick lit* ou les mémoires d'une jeune femme "dérangée" », *Belphegor. Littérature populaire et culture médiatique*, vol. 6, n°2, juin 2007, en ligne, http://etc.dal.ca/belphegor/vol6_no2/articles/06_02_oliv_chic_fr.html, consulté le 28 janvier 2014; Stéphanie Soran-Pivont, *Le roman sentimental et ses avatars dans le roman contemporain de langue anglaise*, thèse, Université de Paris IV, 2009, f. 348-356.

³⁸ Françoise Hache-Bissette, « La *Chick lit* : romance du XXI^e siècle? », *Le temps des médias*, n°19, 2012, p. 101.

Les romans de *chick lit* de Rafaële Germain reprennent, à leur tour, ces traits typiques. Les titres des livres, *Soutien-gorge rose et veston noir*, *Gin tonic et concombre* et *Volte-face et malaises*, l'emploi d'une police de caractères arrondie et cursive ainsi que les représentations de femmes en talons aiguilles dessinées à la manière de croquis de mode suggèrent le genre du lectorat. À partir de ces informations, il sera ici question de relever les différents procédés internes qui ont pu contribuer au succès de ces romans auprès des lectrices. Nous travaillerons avec l'idée de « l'inscription spéculaire du lectorat », c'est-à-dire « [...] l'hypothèse selon laquelle une des stratégies d'écriture invoquée consisterait à donner aux protagonistes du roman les caractères du lectorat visé en utilisant comme étalon une moyenne statistique³⁹ ». Sachant que les romans de *chick lit*, tout comme les best-sellers féminins, sont écrits par des femmes, mettent en scène des personnages principaux féminins et discutent de sujets reconnus pour capter l'intérêt des femmes puisqu'ils atteignent un public majoritairement féminin, nous démontrerons que les représentations genrées constituent des stratégies d'écriture. Dans cette perspective, selon un calcul de probabilités, il est plus facile de rejoindre un maximum de lecteurs lorsque l'auteur d'un texte travaille à partir d'un discours hégémonique. La stéréotypie est alors un moyen de parvenir à rassembler un vaste public. C'est d'ailleurs ce que spécifie Jacques Lemieux qui s'est intéressé au lectorat des best-sellers: « [...] un livre plaît ou déplaît, beaucoup moins pour des raisons d'esthétique que pour ses aspects thématiques, voire idéologiques (en particulier, selon les stéréotypes associés au sexe du lecteur)⁴⁰ ». Pour Jean-Louis Dufays, dans *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire*,

[...] le rôle essentiel des stéréotypes est celui-ci : ce qui permettrait d'affirmer la permanence dans le texte d'un certain nombre de significations accessibles aux différents membres d'une collectivité culturelle, c'étaient ces structures de sens qui se distinguaient par leur caractère abstrait, leur forte durabilité et leur

³⁹ Lucie Robert, « Une esthétique du centre : *Les filles de Caleb* d'Arlette Cousture », dans Louise Milot et Fernand Roy (dir.), *Les figures de l'écrit : Relecture de romans québécois des Habits rouges aux Filles de Caleb*, Québec, Nuit Blanche, 1993, p. 212.

⁴⁰ Denis Saint-Jacques (dir.) et al., *Ces livres que vous avez aimés. Les best-sellers au Québec de 1970 à aujourd'hui*, op. cit., p. 306.

disponibilité immédiate dans la mémoire du plus grand nombre au sein d'une même culture⁴¹.

Considérant le succès de notre corpus dans le milieu québécois et les origines géographiques de la *chick lit*, nous travaillerons à partir de l'imaginaire occidental comme trait culturel caractéristique des œuvres. Il s'agira donc d'étudier les stéréotypes féminins propres à l'imaginaire collectif occidental représentés dans les romans de Rafaële Germain.

1.1 Des états stéréotypés de femme

Dans l'ouvrage *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Nathalie Heinich s'intéresse, comme le titre l'indique, aux différents états de femme, aux divers possibles de l'identité féminine, dans les œuvres romanesques occidentales⁴². Elle fait l'analyse de 250 textes de la fin du 17^e siècle aux années 1930 afin d'en faire ressortir les figures féminines principales des romans. Selon l'auteure, ce travail

[...] met en évidence, pour reprendre l'expression de Michel Foucault, le « champ de possibilités stratégiques » offert aux femmes à travers les figures qu'en construit la fiction : une configuration relativement stable, faite d'un petit nombre d'« états » dûment structurés, définis par quelques paramètres, et dont les changements obéissent à des règles précises⁴³.

En d'autres mots, il existe une permanence de certaines représentations du féminin dans les romans occidentaux et qui semblent toujours aussi présentes dans les œuvres contemporaines de notre corpus.

1.1.1 La vieille fille

L'une des figures féminines persistantes dans l'imaginaire collectif occidental est celle de la femme célibataire ou, plus précisément, celle de la vieille fille : « Condamnée au

⁴¹ Jean-Louis Dufays, *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire*, Paris, Mardagna, 1994, p. 20.

⁴² Nathalie Heinich, *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996, 397 p.

⁴³ *Ibid.*, p. 13.

fantasme en guise de vie sentimentale, si ce n'est pas au fantôme en guise de vie sexuelle, la vieille fille est – comble de misère – condamnée à la dérision en guise de vie littéraire⁴⁴ ». Lors de notre repérage, nous avons pu observer que cette figure non seulement subsiste dans les romans, mais conserve sa connotation négative. L'humour, caractéristique habituelle des romans de *chick lit*⁴⁵, est employé pour ridiculiser la vieille fille. Il n'y a pas de passages qui manquent pour tourner en dérision la femme seule : « [...] je n'avais pour l'instant surtout pas besoin de son pep-talk à la sauce "Les vieilles filles sont plus épanouies", paroles mesquines qui me brûlaient les lèvres⁴⁶ [...] ». Plus loin dans le même roman, ce sont les personnages masculins qui s'amuse à « [...] à parler comme de fins connaisseurs des "habitudes de vieilles filles des bonnes femmes toutes seules" » (V, 301). Quant au premier roman de Rafaële Germain, lorsque le personnage principal de Chloé se surprend à discuter avec ses chats, elle se compare à une vieille fille, mais aussi à une « vieille folle⁴⁷ ». La vieille fille renvoie inévitablement à la peur de la solitude, une des grandes thématiques des romans de l'auteure. Dans *Gin tonic et concombre*, en faisant référence au stéréotype associé à la femme seule, le personnage de Marine, dans un courriel adressé à son frère qui a pour titre « Spectre de la vieille fille », formule cette crainte : « [...] j'ai trente-deux ans et je vais finir mes jours seule, assise à côté de [mon chat] Claude François empaillé⁴⁸ ». Cette hantise de la solitude s'amplifie avec les années. L'apparence importe chez les personnages féminins

⁴⁴ *Ibid.*, p. 258. Le caractère péjoratif associé à la figure de la vieille fille a également été étudié par Lucie Joubert et Annette Hayward (dir.), *La vieille fille. Lectures d'un personnage*, Montréal, Éditions Triptyque, 2000, 181 p.

⁴⁵ Sévérine Olivier, « La *chick lit* ou les mémoires d'une jeune femme "dérangée" », *Belphégor. Littérature populaire et culture médiatique*, vol. 6, n°2, juin 2007, en ligne, http://etc.dal.ca/belphégor/vol6_no2/articles/06_02_oliv_chic_fr.html, consulté le 28 janvier 2014.

⁴⁶ Rafaële Germain, *Volte-face et malaises*, Montréal, Libre Expression, 2012, p. 25. Dorénavant, les références à ce roman seront indiquées par le sigle V, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

⁴⁷ Rafaële Germain, *Soutien-gorge rose et veston noir*, Montréal, Libre Expression, 2004, p. 24. Dorénavant, les références à ce roman seront indiquées par le sigle S, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

⁴⁸ Rafaële Germain, *Gin tonic et concombre*, Montréal, Libre Expression, 2008, p. 90. Dorénavant, les références à ce roman seront indiquées par le sigle G, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

de Rafaële Germain puisque plus une femme vieillit, plus le risque est grand qu'elle se retrouve définitivement seule⁴⁹:

Urgence en effet il y a, car la jeunesse est un atout essentiel sur le marché matrimonial : parce qu'une fille jeune est une fille plus désirable, et qu'une fille qui avance en âge laisse planer le soupçon, du seul fait de son célibat, qu'elle ne possède pas les qualités susceptibles d'encourager un homme à l'épouser – qu'elle soit mal dotée, trop difficile ou pas assez aimable⁵⁰.

S'il n'est plus question, dans les romans contemporains que nous étudions, de dot et même de mariage – nous reviendrons sur l'union matrimoniale –, le couple demeure tout de même un but à atteindre pour les protagonistes des trois romans que sont Chloé, Marine et Geneviève. Ayant environ l'âge de trente ans, ces personnages féminins semblent paniquer à l'éventuelle idée de demeurer célibataires. L'extrait qui suit traduit cette crainte grandissante de ces personnages de femme : « — Moi, ce que je sens, c'est que c'est plus exactement poilant, à notre âge, de se retrouver sur le marché » (G, 25). Les chances de former une famille diminuent lorsqu'une femme d'une trentaine d'années est célibataire ou n'a pas encore de relation stable. Cette situation alarme d'ailleurs la mère de Marine : « Puis, elle se rabattait sur une de mes deux petites sœurs, qui, à vingt-trois et vingt-cinq ans, n'étaient pas encore des cas désespérés et risquaient peut-être de lui donner avant ce premier petit-enfant qu'elle réclamait [...] » (G, 27). Nous devons également ajouter une précision quant à ce désir incessant de la conjugalité. Cette envie, il est primordial de le spécifier, est parfois réprimée par les protagonistes – nous reviendrons sur ce refoulement et son rapport au féminisme – mais, pour l'instant, ce qu'il nous importe de retenir est cette cohésion entre ce désir profond des personnages féminins et le discours social. En effet, dès le début de *Soutien-gorge rose et veston noir*, convaincus d'être des célibataires affirmés, fiers de l'être, les trois grands amis

⁴⁹ L'apparence occupe, généralement, une place importante dans les romans de *chick lit*. Nous pouvons penser au personnage de Bridget Jones, dans *Bridget Jones's Diary*, excessivement complexé physiquement ou à ceux dans *Sex and the City* et dans *Confessions of a Shopaholic* qui sont obsédés par la mode et la beauté. Toutefois, dans les romans de Rafaële Germain, l'apparence physique est un sujet moins exploité. Si les personnages principaux féminins sont préoccupés par leur paraître, cela concerne davantage l'image qu'ils projettent aux yeux d'autrui, principalement des hommes, à travers leur attitude, leurs paroles et leurs agissements.

⁵⁰ Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 52.

du roman soulèvent « [...] le sort peu reluisant que notre société réserve aux célibataires [...] [puisqu'] le symbole ultime de la réussite, [...] c'est l'amour. Si tu réussis pas en amour, t'es un paria » (S, 18). Pascale Noizet, qui évoque avec pertinence la dynamique hétérosociale des romans Harlequin dans sa thèse *L'idée moderne d'amour. Entre sexe et genre : vers une théorie du sexologème*, mentionne le travail opérationnel des « [...] tabous qui [...] empêch[ent] la transgression, à plus forte raison la subversion⁵¹ » du couple hétérosexuel qui constitue la norme. Si la vieille fille, la célibataire, est une possibilité non désirée de l'identité féminine dans le discours dominant, la femme en relation, c'est-à-dire la femme liée, est au contraire un statut recherché⁵².

1.1.2 La femme liée

La place principale dédiée à la femme est celle qui se trouve auprès d'un homme et elle est une constante, un lieu commun, de la fiction occidentale : « Jeune fille à marier, épouse et mère, maîtresse, vieille fille : les catégories qui le constituent nous sont familières, non seulement par la culture romanesque qui en est un véhicule de prédilection mais aussi, bien sûr, par l'expérience du monde vécu⁵³ ». Tous les personnages de femme dans notre corpus désirent être en couple. Ils préfèrent de loin être en relation plutôt que de demeurer seuls : « Si je me suis amourachée de lui, c'est qu'en fait j'aimais l'idée d'être avec quelqu'un, de plus courir tout le temps » (S, 39). Dans cette aspiration au lien, il y a un refus catégorique d'être célibataire de la part de l'héroïne, tel que nous l'avons mentionné précédemment avec la figure ridiculisée de la vieille fille, et d'être laissée à soi-même face à l'incertitude de ses propres choix. Ce n'est évidemment pas surprenant que la protagoniste recherche, dans la majorité de ses liens d'attachement, une certaine sécurité. Passive, elle se laisse guider par son entourage. Les représentations de la femme passive font d'ailleurs partie d'un système de pensée socioculturel, d'idées reçues, dans l'imaginaire occidental :

⁵¹ Pascale Noizet, *L'idée moderne d'amour. Entre sexe et genre : vers une théorie du sexologème*, thèse, Université du Québec à Montréal, 1992, f. 409.

⁵² L'idée du mariage comme carrière remonte, entre autres, à Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2002 [1976], 663 p.

⁵³ Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 12.

La passivité sied aux filles : c'est même un trait identitaire, un paramètre constitutif de la féminité en tant qu'elle se différencie de la virilité, l'un des supports fondamentaux de l'asymétrie entre hommes et femmes : asymétrie sans laquelle on ne peut comprendre grand-chose des structures de l'identité féminine et de la réalité du rapport entre les sexes⁵⁴.

Encore une fois, des exemples abondent afin de rendre compte de l'inaction féminine : « Moi qui venais de me dire, dans un élan de joie, que je me tenais enfin debout seule, j'avais peur de tomber et j'aurais voulu m'appuyer sur un homme » (*V*, 392). Ce besoin de l'autre pour se rassurer est plus qu'évident lorsque les personnages sont infantilisés. Si ce n'est pas Juliette, l'amie de Chloé, qui lui conseille vivement d'agir, de prendre une décision, face à une situation amoureuse (*S*, 377), c'est Geneviève qui souhaite que ses amis réfléchissent à sa place (*V*, 411). Les héroïnes trouvent soutien, sûreté et réconfort, principalement, dans les bras d'un homme, dans les conseils d'amis, dans la chaleur apaisante des chats ainsi que dans la sensation d'insouciance que provoque l'abus d'alcool. Cette impossibilité de s'imaginer sans les autres peut aussi être vue comme une aptitude relationnelle présentant ainsi des protagonistes féminins sympathiques aux yeux des lectrices. En effet, ces personnages suivraient les traits du lectorat visé parce que les femmes, selon plusieurs psychologues, attribueraient beaucoup d'importance aux relations interpersonnelles⁵⁵. Le personnage de Geneviève est, quant à lui, davantage lucide concernant ce manque d'autonomie :

Je venais de réaliser que j'avais longtemps eu l'impression d'être traitée comme une enfant par mon chum. Une situation qui me rassurait (après tout, les enfants n'ont pas beaucoup de décisions à prendre et peuvent, dans une certaine mesure, se laisser porter par les événements), mais qui me dérangeait, aussi, sans que je m'en rende vraiment compte (*V*, 240-241).

En raison des différents extraits qui évoquent une forme de passivité chez les personnages féminins dans la fiction occidentale, il nous semble alors tout à fait d'intérêt de nous pencher sur le discours hétéronormatif que nous proposent les livres de Rafaële Germain.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 53.

⁵⁵ Ruthellen Josselson, « The Embedded Self : I and Thou Revisited » dans Daniel K. Lapsley et F. Clark Power, *Self, Ego and Identity : Integrative Approaches*, New York, Springer-Verlag, 1988, p. 91-106.

1.2 Le discours hétéronormatif

Ayant connaissance du « caractère inoriginé » du stéréotype⁵⁶, nous considérons que les représentations hétéronormatives actuelles proviennent d'un discours préexistant, commun et familier dans l'imaginaire collectif occidental. Pascale Noizet en fait d'ailleurs la démonstration dans son analyse du roman d'amour :

Le roman d'amour reprend l'ensemble des éléments communs et des caractéristiques qui définissent l'héroïne et le héros comme appartenant à deux groupes sociaux déterminés. Il s'agit là d'une reproduction d'un fonds commun dont les particularités déjà établies visent à discriminer d'entrée de jeu les catégories en question [...] Chaque élément de la description des personnages, du corps physique à la division sexuelle du travail, identifie de façon précise chacun des sexes dans une identité sexuelle pratiquement irréversible de la féminité et de la virilité [...] Le lecteur ne peut en effet s'y tromper tant l'adéquation entre le sexe biologique et le sexe social est rigoureusement respectée⁵⁷.

Magaly Bigey fait le même constat à partir de nombreuses occurrences lexicales qui distinguent le personnage féminin du personnage masculin⁵⁸. Selon l'auteure, dans le roman sentimental sériel contemporain,

il semblerait que les régularités de ce type de vocabulaire viennent des auteures elles-mêmes (et parfois également des traducteurs) et ne répondraient pas à une demande précise des éditeurs. Nous pouvons constater que ces descriptions répondent à des clichés qui sont parfois même présents dans l'inconscient collectif⁵⁹.

⁵⁶ Historiquement, l'origine d'un stéréotype est difficile à cerner. Selon Jean-Louis Dufays, « [...] du fait de son emploi fréquent, le stéréotype est une forme de répétition interdiscursive : employer un stéréotype, c'est réitérer une parole déjà dite, c'est se placer sous l'autorité d'un discours préexistant ». (Jean-Louis Dufays, *op. cit.*, p. 62.)

⁵⁷ Pascale Noizet, *op. cit.*, f. 107-108.

⁵⁸ Magaly Bigey, « Stratégies narratives et mises en scène lexicales du roman sentimental sériel contemporain : l'auteur, le corps et les sentiments », *Belphégor. Littérature populaire et culture médiatique*, vol. 7, n°2, juin 2008, en ligne, http://etc.dal.ca/belphegor/vol7_no2/articles/07_02_bigey_strate_fr.html, consulté le 29 janvier 2014.

⁵⁹ *Ibid.*

Prenant en considération ces remarques, nous souhaitons relever, à notre tour, les codes hétéronormatifs des textes qui mettent de l'avant cette persistance du sexisme, ces inégalités liées au genre, dans le discours social occidental. En effectuant une comparaison entre les personnages de sexe masculin et de sexe féminin dans la *chick lit* de Rafaële Germain, nous ne pouvons passer sous silence leur antagonisme. Dans le roman d'amour traditionnel, les hommes et les femmes représentés dans notre corpus performant leur genre, reconduisent les stéréotypes de la féminité et de la virilité. Cette bicatégorisation sexuée s'observe d'abord dans le titre du premier roman *Soutien-gorge rose et veston noir*. À la lecture du livre, nous comprenons que le titre fait référence au soutien-gorge de l'héroïne, Chloé, et au veston noir du héros, Antoine. En nous préoccupant des marques différentielles de genre soulevé par Pascale Noizet, nous constatons que les personnages masculins, Antoine et Simon du premier roman, Jeff et Gabriel du second ainsi que Florian et Maxime du troisième, connaissent la réussite professionnelle et économique. Ils sont, tour à tour, publiciste à revenu élevé⁶⁰, chef dans un restaurant réputé à Montréal, journaliste ayant obtenu une entrevue avec le premier ministre, urgentologue, architecte et écrivain de romans policiers à succès. En ce qui concerne les emplois des protagonistes féminins, Marine est recherchiste pigiste pour la télévision, Chloé est dessinatrice à son compte et Geneviève, qui rêve d'écrire ses propres livres, est écrivaine d'autobiographie de vedettes. Ces professions dans le milieu artistique correspondent à celles occupées traditionnellement par les femmes et considérées culturellement comme de moindre importance que les emplois dans le secteur politique et économique, milieu privilégié des hommes. Même si nous constatons que certains personnages masculins occupent également un emploi dans le monde des médias, leur reconnaissance professionnelle est manifestement plus grande. Les personnages masculins avec lesquels les héroïnes ont des relations intimes sont décrits, à leurs yeux, comme des individus supérieurs à elles:

Depuis quelque temps, je commençais à souffrir d'un vague syndrome de l'imposteur quand je pensais à Simon et moi – j'étais une blague, une fille pleine de failles, quelqu'un d'irréremédiablement ordinaire. J'étais instable et changeante, comme une girouette ou un cours d'eau; lui était solide et droit – je

⁶⁰ Dans le roman *Soutien-gorge rose et veston noir*, Antoine semble à l'aise financièrement puisqu'il soutient monétairement son amie Juliette (S, 281) et offre des cadeaux coûteux, tels qu'une œuvre d'art à 2500 dollars, des sacs à main griffés et un billet d'avion, à l'héroïne (S, 388-389).

le voyais parfois comme un bel arbre, un arbre fort et tranquille autour duquel je ne pouvais que m'agiter, un coup de vent ou un oiseau (*S*, 215-216).

Un passage, dans le second roman de Rafaële Germain, tient sensiblement le même discours : « Il était transparent parce que sans complexes, sincère et solide dans ses affections, et moi, avec mes eaux mouvantes et mes gestes maladroits, j'avais dû le dérouter juste un peu, lui, qui ne perdait jamais le nord, lui qui se tenait comme un roc » (*G*, 108). Les personnages principaux féminins se décrivent comme des individus complexes, déséquilibrés, remplis de défauts et en proie à de multiples introspections, mettant en évidence leur manque total de confiance alors que les personnages masculins sont tous considérés comme étant forts, confiants, virils et équilibrés psychologiquement. Par contre, si l'héroïne nous était décrite comme parfaite, confiante et occupait un emploi, par exemple, de ministre, intéresserait-elle les lectrices? Ces stéréotypes de genre constituent une stratégie d'écriture afin de rendre le personnage féminin, encore une fois, sympathique facilitant l'identification avec lui. Cette « instabilité » pourrait également être une manière de dynamiser la protagoniste, de rendre compte de sa capacité de changer, d'évoluer.

Même si elles se décrivent de la sorte, c'est-à-dire défaillantes, les héroïnes critiquent, de manière plus ou moins exacerbée, l'attitude des autres femmes. Elles portent un jugement négatif, entre autres, envers le caractère trop « fille », pour reprendre le terme employé dans *Soutien-gorge rose et veston noir*, d'une collègue de travail angoissée et obsédée par l'amour (*S*, 80), les réactions exagérées et enfantines d'Élodie, cette sœur qui est en peine d'amour (*G*, 55) et l'instabilité émotionnelle de Catherine, cette amie « exhibitionniste du cœur » (*V*, 174). Cependant, force est de constater que les héroïnes se reconnaissent, au bout du compte, à travers ces personnages critiqués :

On est toutes dans le même bateau, ai-je pensé en berçant ma petite sœur qui pleurnichait toujours. Je ne me trouvais pas plus fine qu'elle au fond. J'ai pensé à Flavie aussi, flamboyante, en apparence libre, qui cherchait pourtant la même chose que nous. L'amour, toujours l'amour (*G*, 56).

Tous les personnages féminins réagiraient donc de la même façon. Nous constatons, par ces exemples, qu'ils suivent un destin commun, une « logique », et rejoignent ces caractéristiques stéréotypées associées à la féminité. L'amour et les sentiments sont ainsi représentés comme étant intrinsèques aux femmes. En effet, dans *Soutien-gorge rose et veston noir*, à l'écoute de

sa « petite voix » intérieure, Chloé constate que le célibat ne la rend plus heureuse, car elle a un profond « besoin d'amour » (S, 16) :

Je me demandais parfois si Juliette, elle aussi, entendait la petite voix. Je me doutais bien qu'Antoine y était complètement imperméable – j'aurais bien voulu croire le contraire, mais j'étais persuadée que les hommes y étaient plus résistants que les femmes. Et à voir Antoine, [...] il ne devait pas entendre autre chose que la grosse voix tonitruante de son appétit sexuel (S, 17).

Chloé perçoit alors son rêve du couple comme une tare : « [...] je voyais cela comme une faiblesse qui me pesait et qui m'humiliait : je n'avais pas la force d'Antoine, je n'en étais que trop consciente – je n'allais jamais être libre comme lui » (S, 22). Ce discours sur la faiblesse du féminin entretient inévitablement cette idée naturelle et biologique de la condition féminine. À ce propos, selon Stuart Hall, « le fonctionnement des codes naturalisés révèle [...] la quasi-universalité des codes employés, et la force de l'habitude qu'ils engendrent⁶¹ ». Pascale Noizet discute de cette « nature » féminine dans sa thèse sur le roman d'amour :

Au fil des siècles, l'idéologie naturaliste pourra prendre différentes formes, subtiles ou flagrantes, mais elle interviendra toujours pour signifier que les femmes sont programmées de l'intérieur, ce qui se manifesterait principalement au niveau de leur intuition, de leurs émotions ou de leur passivité. Chacun de ces traits « caractériels » peut servir d'ancrage à n'importe lequel des discours qui veut élaborer un objet entérinant le postulat d'une essence féminine⁶².

Dans cette perspective, il nous semble pertinent de travailler sur les lieux communs des pratiques littéraires des femmes qui encouragent également cette différenciation entre les sexes.

1.3 Des pratiques littéraires genrées

Selon Aron Kebedi-Varga, depuis longtemps, « ce qui concerne la vie publique – la patrie, la guerre – demeure le terrain de l'homme, ce qui touche à l'intimité et à la vie

⁶¹ Stuart Hall, *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*, traduit de l'anglais par Christophe Jaquet, Paris, Amsterdam, 2007, p. 175.

⁶² Pascale Noizet, *op. cit.*, f. 157.

privée – la vie quotidienne, les sentiments – est réservé à la femme⁶³ ». En d'autres mots, il semble donc que les hommes écrivent à propos de choses importantes et que les femmes à propos de choses importantes pour elles⁶⁴. Certains stéréotypes discriminants façonneraient ainsi les écrits des femmes. En effet, dédiées à un public féminin, les œuvres de Rafaële Germain correspondent à un horizon d'attente précis. Suivant ce discours commun qui minimalise l'intérêt des femmes, les héroïnes vont jusqu'à affirmer elles-mêmes le caractère banal de leurs préoccupations. Lorsque Marine discute avec son ami, Laurent, d'un évènement d'ordre sentimental, l'insignifiance du sujet est abordée: « [...] il trouvait toute cette histoire un peu ridicule et futile (et, dans mes brefs moments de lucidité, je devais bien lui donner raison) [...] » (G, 69). En s'appuyant sur l'opinion de son ami, elle confirme l'anodin de la situation tout en soulignant sa faiblesse, son manque habituel de clairvoyance, au contraire du personnage masculin. Dans le troisième roman, l'héroïne insiste sur le caractère, encore une fois, insipide de ses tourments:

C'est juste... je me trouve tellement *dull*. Tellement banale. Toute cette merde-là est tellement *banale*. C'est *ma* peine d'amour mais c'est... c'est petit, c'est prévisible. Puis moi je fais juste être vedge puis triste, puis loser, puis soûle comme toutes les innocentes qui se font domper (V, 46).

Cette peine d'amour qui est de l'ordre des sentiments, de l'intime et du personnel est également associée à l'impersonnel puisque ce serait chose attendue, commune, chez la femme.

Suivant ainsi les stéréotypes associés à l'écriture des femmes, les romans de notre corpus relatent l'histoire privée et, plus précisément, amoureuse d'un personnage principal féminin. Pour Cris Mazza, la *chick lit* pourrait se résumer ainsi : « [...] career girls looking

⁶³ Aron Kibédi-Varga, « Les genres littéraires ont-ils un genre? », dans Annette Hayward (dir.), *La rhétorique au féminin*, Québec, Nota bene, 2006, p. 116. Cela dit, il demeure que l'idée du prestige supérieur accordé à des sujets réputés masculins (la guerre) et féminins (la vie privée) structure les propos de Virginia Woolf. Parmi les textes fondateurs, voir Virginia Woolf, *Une pièce bien à soi*, traduit de l'anglais par Élise Argaud, Paris, Payot et Rivages, 2011 [1929], 189 p.

⁶⁴ Cris Mazza, « Who's Laughing Now? A Short Story of Chick Lit and the Perversion of the Genre », dans Suzanne Ferriss et Mallory Young (dir.), *Chick Lit : The New Woman's Fiction*, New York, Routledge, 2006, p. 28.

for love⁶⁵ ». Même si cette définition se veut particulièrement réductrice, elle rend compte de la prédominance thématique de l'amour dans les romans de *chick lit*, sujet qui est fortement recherché par les lectrices selon une compilation d'études: « [...] les lectrices de best-sellers manifestent un intérêt prépondérant pour les récits centrés sur les thèmes de l'amour et de la famille [...] »⁶⁶ ». En ce qui concerne ce dernier point, les trois romans de Rafaële Germain répondent également à cette spécification thématique. Bien que les récits portent principalement sur la relation amoureuse, les personnages principaux féminins nous sont aussi présentés dans leurs relations familiales et amicales. Nous sommes informés du rapport plus ou moins conflictuel entre l'héroïne et sa mère excentrique⁶⁷ ainsi que les autres membres de la famille. Quelques événements familiaux troublent, par exemple, le quotidien des héroïnes. Dans le premier roman, Chloé est affectée par la situation que vit sa sœur Daphné qui est enceinte sans l'avoir désiré et qui, après avoir décidé de garder l'enfant, fait une fausse couche. Dans le second livre, Marine est inquiète à l'idée que son père ait un grave problème de santé lorsqu'il est admis à l'hôpital. En dehors de ces liens de sang, les rapports d'amitié sont d'une importance fondamentale dans la *chick lit*. En fait, les amis ne sont pas seulement des confidents pour l'héroïne, ils contribuent intimement à son bonheur. Selon A. Rochelle Mabry, il semble que la communauté de l'héroïne soit aussi importante, et parfois davantage, que la relation amoureuse centrale puisque l'amitié aurait tendance à convoquer les mêmes liens affectifs que la famille⁶⁸: « Je les aurais serrés tous les deux jusqu'à les étouffer tellement je les aimais » (V, 70). Lorsque Chloé réfléchit à l'amour qui

⁶⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁶⁶ Denis Saint-Jacques (dir.) *et al.*, *Ces livres que vous avez aimés. Les best-sellers au Québec de 1970 à aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 293.

⁶⁷ L'excentricité du personnage de la mère dans la *chick lit* est étudiée dans la thèse de Stéphanie Soran-Pivont. Madone M. Miner ainsi qu'Annik Houel, quant à elles, établissent un rapport entre la relation mère-fille et le besoin d'amour dans les romans sentimentaux. (Stéphanie Soran-Pivont, *op. cit.*; Madone M. Miner, *Insatiable Appetites: Twentieth-Century American Women's Bestsellers*, Londres, Greenwood Press, 1984, 141 p; Annik Houel, *Le roman d'amour et sa lectrice. Une si longue passion. L'exemple Harlequin*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1997, 152 p.)

⁶⁸ L'auteure qualifie cette communauté d'« Urban Family ». (A. Rochelle Mabry, « About a Girl: Female Subjectivity and Sexuality in Contemporary 'Chick' Culture », dans Suzanne Ferris and Mallory Young (dir.), *Chick Lit: The New Woman's Fiction*, New York, Routledge, 2005, p. 202.)

persiste entre ses deux parents, elle fait ce constat : « [...] l'amour avait pour moi les visages d'Antoine et de Juliette riant dans la lumière diffuse d'un bar » (S, 318).

Nous croyons que le succès de ces livres repose, entre autres, sur la persistance de différents stéréotypes féminins, mais aussi sur les représentations plus récentes du féminin auxquelles les lectrices peuvent s'identifier ou se projeter. Si nous pouvons certes dégager des éléments plus progressistes, nous devons établir dans quelle mesure ce rapport dichotomique est mis en valeur dans les romans de notre corpus.

1.4 Un nouvel état de femme

Les lieux communs du féminin dans la fiction ont subi quelques perturbations depuis le mouvement féministe. Nathalie Heinich en fait précisément mention :

Parce que ni l'imaginaire ni le symbolique ne sont imperméables au réel, le système des états de femme est pris dans l'historicité et, de ce fait, vulnérable aux transformations historiques : quoique relativement stable, ce modèle n'en est pas moins situé dans le temps, comme le roman occidental⁶⁹.

Elle fait référence à l'état de la femme libre, à ce possible relativement nouveau de la carrière féminine dans la fiction occidentale, qui renvoie « [...] précisément à la déliaison entre subsistance économique et disponibilité sexuelle⁷⁰ ». Concrètement, les personnages dans notre corpus et dans la *chick lit* en général correspondent à la définition associée à ce nouvel état de femme. Les héroïnes de Rafaële Germain sont indépendantes financièrement puisque, comme nous l'avons soulevé précédemment, elles sont engagées dans le marché du travail. Elles ont des relations sexuelles avec différents partenaires et cette liberté sexuelle s'explique, entre autres, par l'un des grands acquis du féminisme qu'est l'accès à la contraception. Les romans de *chick lit* s'ancrent donc bien dans l'univers actuel des femmes. Cette représentation plus récente de la femme doit certainement faciliter l'identification des lectrices. Bien que les œuvres de Rafaële Germain témoignent d'un renouvellement de la carrière féminine, d'une distance par rapport à la figure de la femme liée économiquement et

⁶⁹ Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 14.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 14.

sexuellement, nous verrons que l'état de la femme libre coexiste tout de même avec les représentations féminines traditionnelles.

Nathalie Heinich apporte une précision quant à ce nouvel état de femme et propose une autre appellation qui lui semble plus juste : « Aussi lui préférons-nous celui de "femme non liée", qui respecte l'ambivalence d'un statut partagé entre ce bonheur indéniable qu'est l'absence d'entraves et ce malheur à peine avouable qu'est le manque d'attaches⁷¹ ». Cette hésitation entre liberté et dépendance est particulièrement présente dans les romans de Rafaële Germain. Dans *Volte-face et malaises*, Geneviève, qui déteste son emploi d'écrivaine d'autobiographie de vedettes, souhaite écrire ses propres fictions, mais cette liberté l'insécurise :

J'ai pensé à Maxime et à ses romans policiers. Il inventait des histoires, lui, il était parfaitement libre. [...] Je me suis souvenue d'un cours de création littéraire, à l'université. Le professeur nous donnait toujours des sujets extrêmement contraignants dont nous nous plaignions sans cesse. Puis, une fois, il nous avait accordé ce que nous réclamions depuis le début : carte blanche. J'avais passé des heures, des soirées entières devant mon vieux Mac, perplexe et angoissée. Sa carte blanche me laissait trop de liberté, et je ne savais plus où aller (V, 314).

Cet extrait est, en quelque sorte, une image allégorique de cette ambivalence entre ces balises rassurantes et étouffantes ainsi que cette liberté nouvelle et angoissante qui affecte la femme non liée. Ce passage insiste également sur le fait que Maxime est capable de rédiger avec une certaine latitude des romans policiers, genre littéraire qui, comme nous le savons, est fortement codé. Il ne semble pas incommodé, comme le laisse entendre Geneviève, par un trop plein ou par un manque de liberté lors de la rédaction d'un texte puisque nous savons qu'il est aussi un écrivain de poésie. Cette facilité d'ajustement s'expliquerait-elle par le fait que le héros soit un homme et qu'il n'aurait point les mêmes repères, le même bagage historicosocioculturel, que la femme? Ces héroïnes seraient donc prises, en d'autres mots, entre le progressisme du féminisme et le conservatisme contraignant associé à la féminité. Un autre exemple démontre clairement cette hésitation chez le personnage principal de *Volte-*

⁷¹ *Ibid.*, p. 303-304. Cette idée d'émancipation à la fois désirée et appréhendée est d'ailleurs reprise par la même auteure dans un plus récent ouvrage. (Nathalie Heinich, *Ambivalence de l'émancipation féminine*, Paris, Albin Michel, 2003, 157 p.)

face et malaises. À un même moment, Geneviève évoque cette envie d'être maternée, comme nous l'avons signalé précédemment, et le désir de sortir de cette passivité sécurisante : « Je n'avais pas cessé d'avoir peur, mais j'étais habitée par un désir de bouger ou plutôt de faire bouger les choses » (V, 461). Une certaine crainte accompagne cette liberté, car les héroïnes font face à l'inconnu, à une perte de leurs repères. Elles nous paraissent ainsi cadrer avec la définition de la femme postmoderne décrite par Gilles Lipovetsky dans son ouvrage *La troisième femme. Permanence et révolution du féminin* : « [...] le destin du féminin est entré pour la première fois dans une ère de l'imprévisibilité ou d'ouverture structurelle. [...] Tout, dans l'existence féminine, est devenu choix, objet d'interrogation et d'arbitrage⁷² ». Ces héroïnes sont ainsi présentées en crise identitaire. Bien que cette détresse soit déclenchée, en quelque sorte, par leurs problèmes amoureux, ces personnages féminins sont décrits comme des individus indécis à la recherche de ce qu'ils veulent, de ce qu'ils désirent profondément⁷³. Ces protagonistes s'éloignent encore une fois de la confiance que dégagent les personnages masculins ayant, quant à eux, déjà leurs repères : « j'ai eu envie de lui demander de m'apprendre la certitude, de me dire comment faire pour me réveiller un matin, et ne plus me poser de questions » (G, 43). Elles désirent demeurer célibataires, autosuffisantes, et excluent, de prime abord, la conjugalité, car la pensée féministe insiste, entre autres, sur l'idée d'autonomie et d'émancipation. D'un autre côté, les héroïnes ressentent un « besoin » d'être en couple même s'il est question, selon elles, d'un choix réfléchi lorsqu'elles s'engagent dans une relation :

Écoute, lui ai-je dit. Tu peux penser ce que tu veux. Je sais que c'est pas ton truc, je sais que tu croiras jamais que l'amour peut être une fin en soi [...] t'as pas à conclure que je suis complètement aveugle quand je décide que j'ai envie d'être amoureuse. Crisse, c'est quand même pas l'affaire la plus excentrique sur terre, tout le monde veut tomber amoureux [...] La seule chose que tu peux me reprocher, c'est de pas être originale (S, 133).

⁷² Gilles Lipovetsky, *La troisième femme. Permanence et révolution du féminin*, Paris, Gallimard, 1997, p. 237.

⁷³ Selon A. Rochelle Mabry, dans la *chick lit*, « [...] the primary focus of each of these texts is not simply on the woman but on the woman's place in the world in general and in sexual relationships in particular ». (A. Rochelle Mabry, *op. cit.*, p. 200.)

Lorsque Chloé affirme qu'elle n'est point « originale » puisque « tout le monde veut tomber amoureux », elle met le doigt sur un dénominateur commun. La question du choix hétérosexuel est élaborée dans la thèse de Pascale Noizet : « En focalisant ainsi sur l'héroïne, le récit participe à l'élaboration de la thèse du choix. Jouant sur la subtilité, le récit exclut de ses prémisses explicites l'obligation hétérosexuelle⁷⁴ ». Considérant l'idée que l'amour est inhérent à la femme dans le discours social, Pascale Noizet met en relief le « [...] principe qui suppose une liberté de choix et [le] principe qui repose sur une obligation de choix⁷⁵ ». Cette thèse du choix se met en place, entre autres, dans la dynamique de la mère et de la fille. Dans le premier roman, Chloé qui était d'abord l'une des signataires du *Manifeste du célibat* et qui avait promis d'« honorer régulièrement la mémoire de Casanova » (S, 18) prend la décision de trouver l'amour correspondant ainsi au choix de vie approuvé par sa mère : « J'ai imaginé ma mère, redoublant d'hystérie à cette annonce [...] » (S, 42). La réaction de la mère correspond, en effet, à la prévision de l'héroïne : « [...] ma mère, qui s'est penché vers les jumelles en criant joyeusement : "Qui c'est qui va bientôt avoir un petit cousin ou une petite cousine? [...]" » (S, 56). La situation semble se répéter dans le second roman de Rafaële Germain : « [...] ma mère [...] qui voulait tellement désespérément me trouver un chum qu'elle en était rendue [...] à m'encourager à sortir en minijupe et en bas résille au Lovers, avec des amies de fille – mais idéalement des pas trop jolies, histoire de mettre toutes les chances de mon bord » (G, 26). Avant qu'elles soient en relation, le célibat de Chloé et de Marine entraine en confrontation avec le mode de vie privilégié par leur mère. Dans le dernier roman, *Volte-face et malaises*, les rôles s'interchangent. En effet, le personnage de Geneviève, qui est célibataire sans l'avoir désiré, est, quant à lui, à l'opposé de celui de la mère, qui est divorcé et heureux de son célibat. Bien que la mère de l'héroïne l'encourage à profiter de cette liberté, Geneviève ne réussit pas à percevoir cet état comme une finalité : « Je l'ai croisée l'autre jour dans le parc pendant qu[e ma mère] faisait son tai-chi puis je me suis dit qu'elle avait l'air heureuse, mais... juste de me dire ça, ça m'a fait peur... comme si quelque part j'essayais de me convaincre que c'était correct de finir de même... » (V, 115) Geneviève évoque, dans cet extrait, le jugement négatif associé à la célibataire, à la vieille fille. Cette opposition entre la mère et la fille, qui peut être perçue comme un enjeu

⁷⁴ Pascale Noizet, *op. cit.*, f. 243.

⁷⁵ *Ibid.*, f. 405

générationnel, représenterait ainsi cette idée de choix. Même si les héroïnes nous semblent hésiter entre le couple et le célibat, c'est-à-dire entre l'état de la femme liée et de la femme libre, elles cadrent au final avec le second principe présenté par Pascale Noizet, celui de l'obligation de choix. Suivant ainsi le discours dominant, elles feront, en quelque sorte, « le bon choix » puisque chacune d'entre elles sera unie par les liens du couple à la toute fin des romans. Si cette décision ultime semble finalement une contrainte non avouée, d'autres éléments démontrent malgré tout que certains codes moraux et affectifs remettent en question l'idéologie en place qu'est l'hétéronormativité.

1.5 Des textes métaféministes?

Nous croyons, malgré une continuité du discours patriarcal dans les textes, qu'une certaine lucidité s'observe chez les héroïnes lorsqu'il est question de représentations peu flatteuses et persistantes concernant la femme. Plusieurs extraits montrent un désir de faire face aux commentaires manifestement misogynes des personnages masculins. Dans *Soutien-gorge rose et veston noir*, Antoine, grand séducteur qui ne croit pas au concept de l'amour et à la réussite du couple, se dit capable de séduire la sœur de Chloé qui est en relation depuis longtemps. Il parie avec Chloé, celle qui croit finalement au couple heureux, qu'il arrivera à faire « chavirer » sa sœur et que, s'il gagne, elle devra passer une nuit avec lui. Bien que Chloé souhaite qu'il gagne ce pari puisqu'elle éprouve des sentiments pour Antoine, cette gageure est, selon elle, tout à fait « vulgaire et macho » (S, 135) : « Mais t'es fou? Pour qui tu me prends? Non mais, il se fout de ma gueule! T'es dégueulasse, Antoine. T'es minable » (S, 136). Dans le troisième roman, Catherine, l'amie de Geneviève, souhaite devenir mère malgré son célibat et, pour y parvenir, elle se rend à une clinique de fertilité. Lorsque les deux personnages féminins rencontrent le médecin, celui-ci considère l'absence de figure paternelle inconcevable. Ayant du mal à vivre sans hommes, comme nous l'avons déjà précisé, elles refusent tout de même cette attitude de la part du sexe masculin : « Mais il me semblait qu'il fallait bien du courage pour entamer une telle démarche, et que la femme célibataire, en général, méritait d'être respectée beaucoup plus qu'elle ne l'était. De cela j'étais certaine : le docteur n'aurait pas parlé de la même manière à un homme » (V, 425-426). De ce passage, nous pouvons constater une tentative de réhabiliter la figure de la célibataire que nous avons présentée au tout début de ce chapitre. Dans le second roman de

Rafaële Germain, *Gin tonic et concombre*, Marine réagit aux propos discriminants de ses amis masculins :

« O.K. a dit Julien. Je peux pas être plus fier de toi, présentement. Tu sais que si t'étais un gars, on te trouverait *vraiment* cool?
 — Par opposition au fait qu'étant donné que je suis une fille, vous trouvez que je suis la plus grosse *slut* en ville?
 — Non! A dit Julien. Pas du tout. C'est ce qu'on penserait, effectivement, si on t'aimait pas. Mais nous, on t'aime.
 — Merci, les gars. Ça me rassure. »
 J'ai fait un petit sourire moqueur (*G*, 22).

Marine n'arrive malheureusement pas à faire comprendre aux hommes de son entourage cette inégalité sexuelle, mais elle soulève le caractère absurde et macho de ce type de commentaire. Cet extrait évoque d'ailleurs un discours préexistant :

Pour la morale traditionnelle, une femme non mariée qui a une vie amoureuse est pire qu'émancipée : elle s'apparente à une prostituée, même si elle ne vit pas de sa disponibilité sexuelle. D'autant que si ce n'est pas pour de l'argent qu'elle se donne, ça ne peut être que pour le plaisir – ce qui probablement est pire⁷⁶.

De ces trois passages cités, nous constatons que les personnages principaux féminins prennent la parole afin de dénoncer cette persistance du sexisme dans le discours des personnages masculins. Dans le dernier extrait relevé de notre corpus, nous pouvons remarquer que le personnage principal féminin « fait un petit sourire moqueur » à la suite de son propre commentaire. Lorsque Marine dit « Merci, les gars. Ça me rassure. », il est bien évident que ce qu'elle pense est tout à fait l'inverse puisque l'amitié n'excuse pas, selon l'héroïne, ce type de propos. Nous remarquons le caractère ironique de l'énoncé, car « l'antiphrase apparaît souvent comme le procédé par excellence de l'ironie⁷⁷ [...] ». Mis à part quelques exemples qui démontrent une réaction explicitement féministe, nous croyons que, s'il y a prise de parole chez les héroïnes, celle-ci est bien souvent subtile et se manifeste à travers le ton qu'elles emploient.

⁷⁶ Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 229.

⁷⁷ Lucie Joubert, *Le carquois de velours. L'ironie au féminin dans la littérature québécoises : 1960-1980*, l'Hexagone, 1998, p. 60.

Nous établissons une parenté entre l'écriture de Rafaële Germain et le métaféminisme, concept qui a émergé dans les années quatre-vingt. Si les œuvres à l'étude paraissent après le mouvement féministe des années soixante-dix, il nous faut employer le terme « postféminisme » avec précaution puisqu'il renverrait à une ère où règne l'égalité entre les sexes. L'utilisation du « post-» marquerait ainsi la fin des oppressions, des luttes féministes. Il existerait donc une différence significative entre le postféminisme et le métaféminisme selon Lori Saint-Martin : « Certes, le beau préfixe "méta-" signifie "après", tout comme son rival "post-" ; mais il va plus loin. [...] le métaféminisme n'annonce pas le déclin du féminisme; plutôt, il l'accompagne et l'enveloppe⁷⁸ ». Il semblerait que « [...] les écrits métaféministes sont moins engagés que ceux du féminisme radical, moins sérieux, plus ludiques. Par ailleurs, étant moins hermétiques et moins denses, ils sont davantage susceptibles de rejoindre un large public qu'aliéneraient des transformations du langage⁷⁹ ». En faisant l'analyse des œuvres à succès de Francine Noël dans sa thèse, Caroline Barrett qui est consciente que l'auteure n'est point « [...] perçue par les critiques comme une praticienne de "l'écriture au féminin", ne semblant pas remettre ouvertement en question la langue ou les structures de pensée patriarcales », cherche à « [...] débusquer les sources d'une subversion à l'œuvre sous la conformité qui semble émaner résolument de ses textes⁸⁰ ». Caroline Barrett s'appuie sur la parole autoritaire et la parole intérieurement persuasive théorisées par Mikhail Bakhtine, sur cette opposition entre la voix dominante, antérieure, et celle de la résistance⁸¹. L'hybridation intentionnelle serait alors « [...] le mélange de deux langages sociaux à l'intérieur d'un seul énoncé...la rencontre dans l'arène de cet énoncé de deux consciences linguistiques, séparées par une époque, par une différence sociale, ou par les deux⁸² ». Il s'agit de tenir compte, dans les romans à l'étude, des énoncés

⁷⁸ Lori Saint-Martin, *Contre-voix. Essais de critique au féminin*, Québec, Nuit Blanche, 1997, p. 237.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 265-266.

⁸⁰ Caroline Barrett, *Une lecture féministe et bakhtinienne de l'œuvre de Francine Noël. «Une traversée des apparences»*, thèse, Université Queen's, f. 284.

⁸¹ *Ibid.*, f. 106-121.

⁸² Mikhail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, p. 175-176.

qui convoquent deux points de vue distincts, celui de la tradition et celui du progressisme. Nous nous intéressons au deuxième degré comme stratégie de subversion, au ton des personnages féminins qui déroge de l'idéologie conservatrice apparente des textes. Dans les romans de Rafaële Germain, le « je » prend ainsi position grâce à l'attitude moqueuse des héroïnes. Suivant les propos de Lucie Joubert concernant l'ironie au féminin dans les textes québécois, nous remarquons que « les narratrices se moquent aussi beaucoup des clichés concernant la "Femme" et, par extension, de ceux qui les perpétuent⁸³ ». Alors que l'humour et l'ironie sont des traits rhétoriques distinctifs de la *chick lit*, il nous semble, au contraire de ce que soulève Stéphanie Soran-Pivont, que le caractère humoristique des textes n'a pas seulement pour but « [...] de faire rire le lecteur à partir de situations du quotidien à priori peu amusantes et de le reconforter par rapport à ses propres actions⁸⁴ ». En dehors de l'aspect divertissant et caricatural des romans, nous estimons qu'il existe bien un travail de dénonciation des oppressions, plus ou moins subtiles, au sein des textes, car nous savons que « les lectrices [...] se montrent plus sensibles aux récits qui traitent d'inégalités sociales, tant à l'endroit des femmes qu'à d'autres catégories ethniques, raciales ou sociales défavorisées [...]»⁸⁵.

Alors que Sévérine Olivier établit « [...] un rapport de genres dans tous les sens du terme (littéraire et social) [...]»⁸⁶ entre la presse féminine et la *chick lit*, elle souligne également que « la *chick lit*, quant à elle, beaucoup plus ironique, se moque de ces guides et dénonce leurs clichés [...]»⁸⁷. Nous pouvons d'ailleurs constater cette critique de la part des

⁸³ Lucie Joubert, *op. cit.*, p.48.

⁸⁴ Stéphanie Soran-Pivont, *op. cit.*, f. 138. Même si plus loin dans sa thèse l'auteure mentionne que « ces romans ne cherchent-ils pas, de façon légère et humoristique, bien entendu, à attirer notre regard sur certains faits ou travers de notre société? Auraient-ils attiré les foudres des féministes s'ils n'avaient pas soulevé de réels problèmes? » (*Ibid.*, f. 243.), elle ne considère pas, dans sa sous-section intitulée « Humour », l'écriture humoristique comme un moyen de dénonciation des inégalités sociales.

⁸⁵ Denis Saint-Jacques (dir.) *et al.*, *Ces livres que vous avez aimés. Les best-sellers au Québec de 1970 à aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 303.

⁸⁶ Sévérine Olivier, « De la presse féminine à la *chick lit* : un rapport de genre(s) », *Femmes et critique(s) : Lettres, Arts, Cinema*, Belgique, Presses Universitaires de Namur, 2009, p. 77.

⁸⁷ Sévérine Olivier, « La *chick lit* ou les mémoires d'une jeune femme "dérangée" », *op. cit.*

protagonistes des romans à l'étude : « "C'est correct d'en parler", n'a pu s'empêcher d'ajouter Josiane. As-tu lu ça dans le *Coup de pouce*? avais-je envie de hurler » (V, 121). Ces personnages principaux rient des conseils offerts dans ce type de revues puisqu'elles proposent, selon eux, des moyens naïfs, pour toutes les femmes, de trouver le bonheur, l'amour et le succès. Nous pouvons même soulever un réel dégoût de la part d'une des narratrices envers ces ouvrages :

Honnêtement, nous nous trouvions assez cool et méprisions allégrement ces éternels malades d'amour qui passent leur vie à rêver à ce qu'ils n'auront jamais et le cherchent [...] dans les livres ridicules avec des titres comme *Apprendre à s'aimer, c'est apprendre à aimer* ou *Comment cultiver son amour : votre cœur a-t-il le pouce vert?* (S, 19)

Il faut toutefois mentionner que les flèches décochées par les héroïnes ne vont pas essentiellement en direction opposée. En effet, l'autodérision prend également une place importante dans les romans de Rafaële Germain ainsi que dans la *chick lit* en général⁸⁸, car « les narratrices s'attaquent aussi aux fonctions convenues qu'elles remplissent et aux caractéristiques de leur féminité : leur auto-ironie témoigne de la distance qu'elles prennent par rapport à certains déterminismes de leur condition de femmes⁸⁹ ». Par exemple, Geneviève se surprend à apprécier une histoire à la fin heureuse d'une vedette dont elle rédige l'autobiographie :

[...] Quelque chose d'anormal était en train de se produire : je réagissais positivement à cette histoire – pire encore, j'étais *émue*.

J'étais déchirée entre l'envie de pleurer devant cette leçon de vie que je trouvais sincèrement belle (cultiver de la lavande! Sourire dans l'adversité! S'épanouir malgré un destin qui s'acharne!) et celle de rire aux éclats de moi-même. Ça ne va pas du tout, me suis-je dit. Je n'ai officiellement plus *aucun* recul (V, 204-205).

Cette prise de conscience à propos de ces scénarios qui se terminent de manière récurrente par un *happy end* est plus qu'explicite dans un extrait de *Gin-tonic et concombre* : « était-ce mon besoin maladif de croire que les miracles étaient encore possibles? avais-je été à ce point

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Lucie Joubert, *op. cit.*, p. 47.

contaminée par trop de comédies romantiques? (G, 70) C'est en s'appuyant sur l'expérience du monde vécu que les personnages féminins sont convaincus que leur vie ne pourra point correspondre à ces histoires fictives. Daphné met, par exemple, en garde sa sœur Chloé, qui a entrepris de trouver le grand amour:

— Je sais, je sais. Je parle avec ma tête, pas avec mon cœur, gna gna gna... C'est facile à dire, Chloé. T'as pas d'enfants, t'as pas une maison à payer, un couple à maintenir, une famille à nourrir. Penses-y deux secondes : penses-tu vraiment que c'est possible de poursuivre le festival de la passion quand il faut rappeler à son chum de pas oublier d'acheter du Downy senteur fraîcheur d'avril (S, 53).

Ce que cet extrait révèle est ce désenchantement dégagé par Pascale Noizet concernant les lectrices des romans d'amour :

L'institution conjugale n'est que projection, un principe de cohérence cognitive qui exclut la possibilité de représenter une suite heureuse dans une union actualisée. Tout se passe comme si le mariage était devenu au fil des siècles une suite de corvées trop banales pour être idéalisé; ce qui suppose pour les lectrices contemporaines l'évidence d'un contrat dont elles peuvent faire l'économie idéale⁹⁰.

À la suite du dernier extrait de *Soutien-gorge rose et veston noir*, Chloé s'interroge ainsi sur la suite possible d'une vie en couple : « Pourquoi aurais-je abandonné une vie d'insouciance et de plaisirs pour une vie de responsabilités et de Downy fraîcheur d'avril? » (S, 54) C'est en faisant référence de nouveau à cette situation aussi banale que d'acheter du Downy – à l'odeur précisément de fraîcheur d'avril – qu'elle tourne en dérision ces « situations du quotidien à priori peu amusantes », pour reprendre les propos de Stéphanie Soran-Pivont, et formule ainsi une critique envers l'institution conjugale.

Alors que les stratégies d'écriture, dans les romans à l'étude, reposent sur un discours traditionnel familial, elles s'ancrent aussi dans le renouvellement en s'adaptant à l'évolution de la société puisqu'ils proposent également un discours, principalement ludique, de type féministe. Les œuvres de notre corpus rejoignent, nous semble-t-il, les propos provenant de l'ouvrage *La corrida de l'amour. Le roman Harlequin* :

⁹⁰ Pascale Noizet, *op. cit.*, f. 100.

Les chiffres de vente des Entreprises Harlequin s'expliquent aussi par leur adaptabilité féroce aux changements sociaux et surtout par une appropriation rapide des thèmes et des revendications féministes. L'héroïne et le héros (mais dans une moindre mesure) ont suivi le mouvement général : leur métamorphose s'est amorcée, qui se poursuit toujours. Ce virage *technologique*, toutefois, ne touche qu'aux contenus. La structure du roman Harlequin reste identique⁹¹.

Bien que les protagonistes emploient l'humour et l'ironie afin de soulever certaines situations absurdes qui les affectent, les narratrices de la *chick lit* auraient tendance à reconnaître les déterminismes auxquels sont sujettes les femmes, à les critiquer, sans toutefois se distancer complètement des stéréotypes hétéronormatifs. Les héroïnes possèdent, comme nous l'avons démontré, une parole intérieurement persuasive, une voix personnelle, mais elles récupèrent ultimement, chacune d'entre elles, la parole autoritaire imposée, la voix/e du conformisme, par l'atteinte finale du couple hétérosexuel. Dans cette perspective, en nous appuyant sur les propos de Pascale Noizet concernant le roman Harlequin, si l'histoire idéologique persiste dans la *chick lit*, qu'en est-il de l'histoire narrative⁹²? Est-ce que la structure narrative de la *chick lit* est conforme à celle attendue du roman d'amour traditionnel ou déroge-t-elle des conventions?

⁹¹ Julia, Bettinotti (dir.), *La corrida de l'amour. Le roman Harlequin*, Montréal, XYZ Éditeur, 1990, p. 110.

⁹² Pascale Noizet, *op. cit.*, f. 250.

CHAPITRE 2

LE ROMAN D'AMOUR : UN GENRE À SUCCÈS

D'après les études que nous avons recensées, il existerait une filiation entre le genre littéraire du roman d'amour et la *chick lit*. Cette dernière, par exemple, serait considérée comme étant la « [...] petite sœur du roman rose qui cherche pourtant désespérément à s'en distinguer⁹³ ». Appartenant à la paralittérature en raison d'une absence de reconnaissance par l'institution littéraire, les romans d'amour de type Harlequin ainsi que ceux de la *chick lit* auraient d'emblée en commun une visée commerciale, une thématique amoureuse dominante et un destinataire spécifiquement féminin. Dans sa thèse *Le roman sentimental et ses avatars dans le roman contemporain de langue anglaise*, Stéphanie Soran-Pivont s'intéresse précisément à « [...] l'ensemble de la littérature sentimentale, allant des classiques du genre comme Jane Austen jusqu'aux séries Harlequin, en passant par l'avatar le plus récent qu'est la *chick lit*⁹⁴ ». Considérant la *chick lit* comme un genre littéraire, elle fait un constat qui, à notre avis, se doit d'être plus nuancé: « [...] ce genre est en totale rupture avec ce qui a été fait auparavant⁹⁵ ». C'est en comparant les romans sentimentaux classiques avec ceux de la *chick lit* qu'elle atteste l'« [...] opposition entre le conservatisme des romans de type Mills and Boon et la modernité des romans étiquetés *chick-lit*⁹⁶ ». Françoise Hache-Bissette présente le même discours à ce sujet:

⁹³ Marie-Pier Luneau, « Talons aiguilles, best-sellers et milieu de l'édition : figurations du personnel littéraire en *chick lit* », dans Björn-Olav Dozo, Anthony Glinoe et Michel Lacroix (dir.), *Imaginaires de la vie littéraires. Fiction, figuration, configuration*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2012, p. 76-77.

⁹⁴ Stéphanie Soran-Pivont, *Le roman sentimental et ses avatars dans le roman contemporain de langue anglaise*, thèse, Université de Paris IV, 2009, f. 16.

⁹⁵ *Ibid.*, f. 38.

⁹⁶ *Ibid.*, f. 39.

La *Chick lit* s'inscrit bien dans la tradition du roman sentimental, comme le revendiquent les éditeurs, mais elle le renouvelle aussi : les récits sont moins « littéraires » et plus contemporains [...] Les ressorts des intrigues sont sensiblement différents et on ne retrouve pas les habituelles conventions du genre⁹⁷.

Bien entendu, il est certain que si nous devons analyser la *chick lit* par rapport aux œuvres sentimentales classiques, nous pourrions relever un certain nombre de disparités entre les deux. Toutefois, il nous faut considérer les propos de Bruno Péquignot sur le roman sentimental moderne afin de procéder convenablement à l'étude comparative entre la *chick lit* de Rafaële Germain et le genre du roman d'amour: « De fait, ce que j'appelle le roman sentimental moderne, souvent désigné du nom de la principale maison éditrice, Harlequin, a bien changé. C'est cette évolution qu'il me semble nécessaire de prendre en compte, si on veut analyser, dans sa réalité d'aujourd'hui, ce phénomène⁹⁸ ». En sollicitant l'approche synchronique et diachronique, nous estimons que les romans de *chick lit*, sous l'apparente modernité qui se dégage des livres, se conforment davantage aux spécificités du roman d'amour Harlequin qu'ils s'en distinguent. Reprenant l'idée que nous avons évoquée lors de l'introduction, nous croyons que la *chick lit* s'ancre dans la tradition du roman d'amour, tout comme le suggèrent les études sur le sujet, mais que cette littérature constitue, à plus forte raison, un sous-groupe du genre fondateur. Lucie Robert, qui cherche à expliquer par la mise en place de stratégies d'écriture ce qui a pu favoriser le succès du roman *Les Filles de Caleb* d'Arlette Cousture, révèle entre autres un rapport de proximité entre cette œuvre et un modèle générique traditionnel précis, celui du roman d'amour de type Harlequin⁹⁹. Selon l'auteure, l'emploi « [...] de structures modèles dont le succès a été confirmé¹⁰⁰ [...] » constituerait des conditions probables à la réussite d'un livre. Ainsi, à l'aide de l'ouvrage dirigé par Julia

⁹⁷ Françoise Hache-Bissette, « La *Chick lit* : romance du XXI^e siècle? », *Le temps des médias*, n°19, 2012, p. 104-105.

⁹⁸ Bruno Péquignot, « Les femmes dans le roman sentimental moderne », *L'Homme et la société*, n° 99-100, 1991, p. 117.

⁹⁹ Lucie Robert, « Une esthétique du centre : *Les filles de Caleb* d'Arlette Cousture », dans Louise Milot et Fernand Roy (dir.), *Les figures de l'écrit : Relecture de romans québécois des Habits rouges aux Filles de Caleb*, Québec, Nuit Blanche, 1993, p. 217.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 209.

Bettinotti, *La corrida de l'amour. Le roman Harlequin*, qui détaille les caractéristiques du roman d'amour en série, nous tenterons de démontrer que la *chick lit* de Rafaële Germain récupère les codes du genre.

2.1 Le scénario et ses motifs

Selon *La corrida de l'amour*, « [...] le roman Harlequin s'ouvre invariablement sur la rencontre de l'héroïne et du héros, pour se refermer sur le mariage. Entre ces deux pôles, s'imbriquent la confrontation polémique, la séduction et la révélation de l'amour¹⁰¹ ». Ce modèle en cinq étapes successives et peu calibrées¹⁰² s'observe, nous semble-t-il, à l'intérieur de nombreux livres provenant de différentes régions du monde puisqu'il est relativement simple et décontextualisé. Afin d'effectuer cette comparaison narratologique, nous avons choisi d'inscrire le diagramme du scénario « Boy meets girl » ainsi que ses motifs stables et variables tiré de l'ouvrage dirigé par Julia Bettinotti dans le présent mémoire (Tableau 1, p. 38.) En nous appuyant sur les motifs qui régissent le scénario du roman Harlequin, nous tenterons de relever, bien évidemment, un rapport de contiguïté avec le modèle, mais aussi un travail de renouvellement, d'adaptation, au sein des trois romans que sont *Soutien-gorge rose et veston noir*, *Gin tonic et concombre* et *Volte-face et malaises*. Il s'agira de déterminer si ces variations opèrent comme potentiel de distinction ou si elles participent ultimement à l'accomplissement du modèle canonique.

2.1.1 La rencontre

Dans *Soutien-gorge rose et veston noir*, la rencontre entre l'héroïne et le héros a eu lieu il y a des années, avant même le début du récit. Il est alors question du motif variable de la reprise de relation : « Les reprises de relations (une dizaine) interviennent uniquement dans les récits où l'héroïne et le héros sont sinon divorcés, du moins séparés¹⁰³ ». Huit ans plus tôt,

¹⁰¹ Julia, Bettinotti (dir.), *La corrida de l'amour. Le roman Harlequin*, Montréal, XYZ Éditeur, 1990, p. 74.

¹⁰² Nous reviendrons sur le nombre inégal de pages accordées aux motifs stables lorsque nous les détaillerons.

¹⁰³ Julia Bettinotti (dir.), *op. cit.*, p. 78.

Tableau I. Scénario et motifs du roman Harlequin

Scénario	Motifs stables	Motifs variables
« Boy meets girl...»	I. La rencontre	A. Fréquentations ordinaires B. Relation employeur-employée C. Mariage de raison D. Vengeance et/ou séquestration E. Reprise des relations F. Cohabitation par nécessité G. Imposture H. Voyage, déplacement I. Incidents, accidents
	II. La confrontation polémique	A. Rivalités familiales B. Imposture, méprise, méfait C. Jalousie D. Mystère E. Conflits de personnalité F. Mariage en difficulté
	III. Séduction	A. Attirance physique B. Attirance cérébrale
	IV. Révélation de l'amour	A. Rétablissement des faits B. Aveu mutuel
	V. Mariage	A. Promesse de mariage B. Projet de vie commune C. Réconciliation D. Mariage (cérémonie)

ils ont été amants, mais Antoine, dragueur invétéré, a mis rapidement fin à sa relation avec Chloé. Ce motif variable répondrait, en quelque sorte, aux changements survenus depuis la révolution sexuelle des années 1960 puisqu'après leur séparation l'héroïne et le héros ont eu d'autres partenaires sexuels. Quant au roman *Volte-face et malaises*, la rencontre s'effectue en suivant le motif commun de la fréquentation ordinaire puisque Geneviève, récemment séparée, est présentée à Maxime Blackburn lors d'une soirée: « Les auteures [des romans Harlequin] privilégient à 68% des protagonistes inconnus l'un de l'autre alors que dans 20%

des cas ils seront des amis ou, plus rarement, des ex-fiancés¹⁰⁴ ». Ce motif variable est repris dans le roman *Gin tonic et concombre*. L'héroïne et le héros, qui se croisent à plusieurs reprises dans un même lieu, entreprennent ensuite de se fréquenter. Nous constatons également, à la lecture du livre, que Gabriel est divorcé lorsqu'il fait la connaissance de Marine. Ce statut concorde avec celui que nous retrouvons dans « les collections plus récentes, "Harlequin Nouvel Espoir" et "Tentation", [qui] mettent souvent en scène des protagonistes séparés ou divorcés – et pas nécessairement l'un de l'autre¹⁰⁵ ». En intégrant des personnages célibataires, séparés et divorcés, les romans de Rafaële Germain tout comme ceux d'Harlequin s'assurent de représenter des situations actuelles et connues des lectrices.

2.1.2 La confrontation polémique

Le motif de la confrontation polémique, c'est-à-dire l'étape du conflit entre l'héroïne et le héros, succède logiquement au motif de la rencontre. Dans le premier roman, lorsque Chloé entreprend sa recherche du grand amour, Antoine n'est pas d'accord avec cette décision puisque l'héroïne est l'une des signataires du *Manifeste du Célibat*. Ce différend entre l'héroïne et le héros s'observe également dans le roman Harlequin, car « l'homme ne croit pas à l'amour, il ne recherche, avide, insatiable, vorace, que la concupiscence. La femme, têtue, butée, opiniâtre, refuse toute relation sexuelle qui ne soit assortie du sentiment d'amour¹⁰⁶ ». Antoine qui ne prend pas encore conscience de l'amour qu'il porte à Chloé multiplie ses relations sans lendemain. Même s'ils demeurent toujours amis, ce sont leurs choix de vie qui séparent le futur couple. Plus précisément, cette situation concorde avec le motif variable du conflit de personnalités : « Les conflits de personnalités (II, E) reposent sur des vécus et des comportements opposés¹⁰⁷ ». Le second roman récupère aussi ce motif. Alors que Marine désire former un couple avec Gabriel, l'attitude du héros ressemble manifestement à celle du personnage d'Antoine : « Et le fait que lui, justement, me dise qu'il

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 76.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 76.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 94.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 83.

n'aspire qu'à cela : pas de but, pas d'attaches, me faisait presque trop mal » (G, 465). La relation entre l'héroïne et le héros est également conflictuelle dans le dernier roman. L'attitude confiante et dégelée qui caractérise le personnage de Maxime entre en contradiction avec le manque d'assurance et la complexité du personnage de Geneviève. L'héroïne est, par exemple, irritée par la simplicité du héros lorsqu'elle hésite à s'acheter un meuble :

— Trop cher ? Tellement trop cher que tu pourrais pas manger ?

— Non mais...

— C'est pas plus compliqué, Geneviève : tu le veux ou pas ?

Je lui ai lancé un regard mauvais. Son « C'est pas compliqué » m'insultait un peu, parce qu'il sous-entendait que c'était stupide de trouver tout cela compliqué, alors que Maxime savait très bien que ça l'était pour moi, comme le simple fait de vivre (V, 327).

Même si le mouvement féministe a certes affecté le rapport entre les hommes et les femmes, tel que nous l'avons soulevé dans le précédent chapitre, le conflit entre les sexes demeure toujours aussi présent dans le roman d'amour contemporain : « Mais peu importe les prétextes : la confrontation polémique vient du conflit de deux êtres autonomes (et non plus complémentaires), de deux visions du monde différentes¹⁰⁸ ». L'héroïne et le héros agiraient comme deux individus ayant des expériences et des comportements contraires, mais cette opposition s'appuie formellement sur les marques différentielles de genre soulevées précédemment qui misent, en fin de compte, sur une « nature » féminine, sur une complémentarité déguisée. Force est de constater que les personnages féminins de Chloé, Marine et Geneviève sont présentés comme des individus obsédés par l'amour et par l'atteinte du couple en opposition avec les personnages masculins d'Antoine, Gabriel et Maxime qui sont décrits comme des êtres réticents, dans un premier temps, à l'engagement¹⁰⁹. Comme nous venons de le préciser, Antoine préfère les relations sexuelles au couple amoureux et Gabriel éprouve une peur de l'union conjugale. Quant au personnage masculin de Maxime, dans le second roman, s'il ne semble pas *a priori* craindre le couple, sa

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 111.

¹⁰⁹ Stéphanie Soran-Pivont soulève cette peur de l'engagement dans la *chick lit* en faisant principalement l'analyse du roman *Bridget Jones's Diary* d'Helen Fielding. (Stéphanie Soran-Pivont, *op. cit.*, f. 70-76.)

posture désinvolte auprès de l'héroïne fait en sorte qu'il correspond aux deux autres personnages masculins. C'est, entre autres, ce qui explique la rupture entre Geneviève et Maxime:

« [...] Je...j'aime ça être avec toi puis je suis consciente qu'on faisait plus que juste... you know, mais en même temps on a jamais défini...

— T'as vraiment besoin qu'une définition soit énoncée pour comprendre la nature d'une relation dans laquelle t'es toi-même? » [...]

« Ben oui, ai-je répondu, abruptement. Je suis comme ça. »

Maxime a hoché la tête – un hochement qui signifiait clairement qu'il n'en revenait pas d'être tombé sur un être aussi inutilement complexe. « Écoute, a-t-il dit. C'est pas compliqué. Moi j'aime ça être avec toi, je suis bien avec toi puis j'aurais aimé ça faire un boutte avec toi. C'est simple de même. Mais tu le sais déjà de toute façon. »

J'ai failli faire valoir qu'il ne me l'avait jamais dit textuellement, mais j'ai pensé qu'il ne servait à rien de l'insulter davantage (V, 458-459).

Geneviève a besoin de connaître la nature exacte de cette relation afin de porter le sceau du couple et lui donner l'impression d'atteindre, finalement, le succès amoureux. Dans cet exemple, le ton particulier employé par l'héroïne serait caractéristique de l'ironie romantique :

Il y a [...] une volonté de montrer les travers des personnages tout en refusant de les dénoncer. Agissant comme une sorte d'excuse ou de justification naturelle, l'ironie romantique en vient à ressembler étrangement à l'humour en ce qu'elle prend les traits d'une « mélancolie intraitable ». (Lambotte, 1984, p. 114) et qu'elle devient bouclier devant un lecteur – qui peut être – impitoyable¹¹⁰.

L'héroïne qui cache sa dernière pensée au héros révèle l'incongru de son attitude par « cette lucidité constante [qui] frôle la complaisance¹¹¹ ». Cette situation entre l'héroïne et le héros évoque aussi un autre motif variable au sein de la confrontation polémique, celui du mystère, qui « [...] est souvent à l'origine d'un malentendu [...] »¹¹². Même si le motif du conflit de personnalités est favorisé dans les trois romans, d'autres participent ainsi à l'élaboration du

¹¹⁰ Lucie Joubert, *Le carquois de velours. L'ironie au féminin dans la littérature québécoises : 1960-1980*, l'Hexagone, 1998, p. 195.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 197.

¹¹² Julia Bettinotti (dir.), *op. cit.*, p. 82.

deuxième motif stable. Sachant que « certains motifs variables sont développés à l'intérieur d'un seul motif stable [...] »¹¹³, nous estimons que cette combinaison de motifs variables dans l'étape de la confrontation polémique est significative. Le pourcentage de pages accordées à ce motif stable est de loin le plus important dans les romans d'amour en série¹¹⁴:

Motif sine qua non monumental du roman *Harlequin* en tant que genre, c'est bel et bien la confrontation polémique qui le fonde. Elle est au roman d'amour ce qu'est le cadavre au roman policier : son principe, son générateur, sa matière, sa spécialité, son départ, son élan. Seules les confrontations polémiques nourrissent le suspense, les rebondissements, les coups d'éclat. C'est grâce à elle qu'il y a quelque chose à raconter¹¹⁵.

Accompagnant ainsi le motif variable des conflits de personnalités, celui des rivalités familiales, qui serait plus juste de simplifier puisqu'il ne convoque pas nécessairement des personnages de la même famille, est développé dans la seconde œuvre de Rafaële Germain¹¹⁶. Dans les romans d'amour, nous savons, à tout le moins, que « [l]'héroïne et le héros s'entourent de quelques figures secondaires, dont les plus stables (73%) sont la rivale et le rival¹¹⁷ ». Cette rivalité s'installe dans *Gin tonic et concombre*, lorsque Marine éprouve des sentiments confus envers son ami et colocataire Jeff. Alors qu'elle désire fréquenter Gabriel, elle éprouve de la difficulté à taire son attirance physique pour son ami. Les rivaux nous sont d'ailleurs bien identifiés lors d'une discussion entre Gabriel et Marine à propos d'un cocktail :

« O.K., c'est peut-être un peu estival, mais... tu fais juste faire des tranches de concombres et...

— Je sais. Je... j'ai un ami qui est très fan du gin tonic au concombre.

— Tu me présenteras, ç'a l'air qu'on a les mêmes goûts.

— C'est Jeff. » (*G*, 269)

¹¹³ *Ibid.*, p. 75.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 90.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 97.

¹¹⁶ En fait, il semble que « les rivalités familiales opposent surtout le père et le fils attirés tous deux par l'héroïne ». (*Ibid.*, p. 81.)

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 39.

Alors que nous comprenons, par ce passage, que les deux personnages masculins, Gabriel et Jeff, apprécient le même type de boisson alcoolisée, le texte sous-entend l'intérêt commun qu'ils ont pour l'héroïne. Cette rivalité est une thématique importante dans le roman puisqu'elle va jusqu'à s'inscrire dans le titre même du livre *Gin tonic et concombre*. Nous remarquons, en outre, une tension évidente entre les deux personnages masculins :

« O.K. J'ai peut-être *un peu* forcé la note. Mais...
 — Jeff. Si t'avais pu pisser tout autour de ma personne, je pense que tu l'aurais fait.
 — Ben voyons...
 — Non, pas ben voyons! C'est la première affaire que Gabriel m'a dite quand on est sortis. » (G, 161)

Par cet énoncé imagé qui associe le comportement territorial d'un animal à l'attitude de Jeff, nous décelons la jalousie du personnage. Cette thématique qui nous paraît fort liée à la rivalité est commune au roman d'amour : « Motif variable particulièrement choyé, les affres de la jalousie¹¹⁸ ». Dans cet extrait, bien que l'héroïne paraphrase les propos de Gabriel, c'est elle qui pointe du doigt, se moque d'un comportement masculin, de cette virilité associée culturellement à l'homme : « Par des remarques quelquefois anodines en apparence, les auteures dépouillent les personnages masculins de leur noblesse, ternissent leur éclat et les critiquent sans ménagement¹¹⁹ ». Malgré les conflits de personnalités, les méprises, les rivalités et la jalousie, nous verrons que l'étape de la séduction permet un rapprochement entre les protagonistes.

2.1.3 La séduction

Selon le diagramme, le motif de la séduction survient à la suite de la confrontation polémique. Même si les trois œuvres à l'étude ne suivent pas cet ordre, nous savons cependant qu'« au plan structurel, aucune loi n'assigne une place fixe à ce motif¹²⁰ ». Dans *Soutien-gorge rose et veston noir*, lorsque les sentiments qu'éprouve Antoine à l'égard de l'héroïne deviennent de plus en plus limpides pour lui, ses tentatives de séduction sont

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 82.

¹¹⁹ Lucie Joubert, *op. cit.*, p. 129-130.

¹²⁰ Julia Bettinotti (dir.), *op. cit.*, p. 86.

également plus directes qu'auparavant. Cela suscite l'incompréhension de la part de Chloé qui aurait tant souhaité que cela se présente lorsqu'elle était célibataire. Chloé remet alors en question son couple puisqu'Antoine et Chloé sont très proches et cette connivence dépasse largement l'attirance physique, l'un des motifs variables de la séduction : « Comment t'expliquer... j'ai l'impression, souvent, qu'il est le prolongement de... de moi. De mon être. Même si on est totalement différents » (*S*, 237-238). Quant à *Gin tonic et concombre*, la séduction a également lieu tout au long du roman et l'attirance entre Marine et Gabriel est à la fois physique et cérébrale : « [...] je n'étais même pas pressée de rentrer chez lui tellement nous étions simplement bien et tellement notre conversation était pour nous une autre façon de faire l'amour » (*G*, 438). Dans *Volte-face et malaises*, la situation est similaire. En effet, l'héroïne, qui se sépare de Maxime afin de retrouver son ancien amoureux lors de l'étape de la confrontation polémique, avait déjà été séduite par le héros. Son attitude confiante qui l'irritait, comme nous l'avons bien démontré, l'attirait également :

[...] Maxime c'est un peu comme si c'était un psy sans en être un, genre que près de lui j'ai souvent l'impression de comprendre des choses par rapport à moi-même [...] il m'inspire confiance, la preuve je lui fais lire des textes que j'écris et que je ferais lire à personne [...] puis oh my God le sexe est *malade* (*V*, 454-455).

Cette ambivalence entre attirance et répulsion pour le héros est une caractéristique constituante des romans Harlequin : « La confrontation polémique et la séduction entretiennent un rapport dialectique¹²¹ ». Comme *Soutien-gorge rose et veston noir* et *Gin tonic et concombre*, le troisième roman met ainsi en scène cette double attirance. L'attirance cérébrale serait d'ailleurs chose relativement récente dans les romans Harlequin : « Avant les années 80, le corpus ne s'embarrassait pas d'une forme de séduction autre que physique¹²² ». Cette connexion profonde qui est recherchée est d'ailleurs soulevée par le personnage de Chloé :

J'étais toujours bien avec Simon – j'avais maintenant l'impression d'être avec lui depuis des années, ce qui, selon Daphné, était « merveilleux ». J'acquiesçais – je me disais que oui, ce devait bien être là quelque chose de

¹²¹ *Ibid.*, p. 85.

¹²² *Ibid.*, p. 87.

merveilleux, et je me demandais, en silence, si c'était bien cela, s'il n'y avait pas d'autre chose d'encore plus fort, et je m'en voulais. Je n'aurais su dire ce que j'attendais, ni qu'était ce « plus » que je désirais parfois. Mais souvent, couchée près de lui, je m'inquiétais de mon cœur qui ne battait pas assez fort et qui, par moments, semblait me dire qu'il en voulait encore (*S*, 283).

Le même genre de réflexion se dégage des propos de Marine lorsqu'elle doute de son choix, celui d'être retournée auprès de son ancien amoureux Florian:

Avec tout ce que j'ai vécu, justement, me semble que je serais en droit de savoir ce que je veux, non? D'être *sûre* de ce que je veux ? Je me suis arrêtée, surprise par mes propres paroles – j'ai failli me mettre une main sur la bouche comme un personnage qui se surprend à trop parler dans un film pour enfants (*V*, 478).

En incorporant ces deux motifs au sein de l'étape de la séduction, les œuvres de Rafaële Germain et les récents romans Harlequin tentent ainsi d'offrir un certain pouvoir décisionnel à leur personnage principal féminin. Bien qu'il existe une obligation de choix hétérosexuelle, il est tout de même question d'effectuer un choix parmi différents partenaires potentiels. Auparavant, dans les romans d'amour classiques, seul le motif de l'attirance physique s'imposait et elle apparaissait pour l'héroïne comme étant incontrôlable et irréductible aux sentiments amoureux. Avec l'attirance cérébrale, nous avons l'impression que l'héroïne, en cherchant une proximité intellectuelle, en s'appuyant sur une dimension qui semble plus prudente, réussit à faire un choix plus éclairé même si ce récent motif variable n'exclut pas l'autre, ne fait que s'ajouter au précédent.

Les stratégies de séduction des personnages ont aussi pris une tournure différente dans le roman Harlequin : « Depuis quelques années, elle [la séduction] donne lieu à des scènes de plus en plus explicites¹²³ ». Encore une fois, s'adaptant aux mœurs de la société, le roman d'amour a suivi le mouvement de la révolution sexuelle et ceci se reflète également dans la *chick lit*. Dans *Volte-face et malaises*, lorsque Geneviève fait la rencontre de Maxime, Nicolas observe, sans grande difficulté, l'attirance physique entre les deux personnages : « Je me souvenais de Nicolas qui me disait, alors que Maxime était aux toilettes : "Ça va la tension sexuelle? Voulez-vous fourrer sur la table, peut-être?" avant de partir en riant » (*V*,

¹²³ *Ibid.*, p. 85.

141). Ce type de séduction explicite s'observe, par exemple, à travers les propos du héros et les réactions de l'héroïne dans *Soutien-gorge rose et veston noir*. Lorsqu'Antoine propose un pari à Chloé, celui d'avoir une relation sexuelle avec elle s'il arrive à séduire sa sœur, l'héroïne qui est dérangée par ses propos est tout de même séduite par le héros:

« D'après moi il y avait un fond de vérité. Antoine est un peu territorial, quand même. Mais je le crois quand il dit qu'il voudrait jamais te faire de tort. Je pense qu'il l'a dit comme une blague, mais qu'il avait besoin de le dire, si tu vois ce que je veux dire. » [...]

Parce que blague ou pas, j'avais été... jetée par terre. Et mon Dieu que j'aimais être jetée par terre! [...]

Les jours qui ont suivi le souper ont été intolérables. Malgré mes efforts et ma (plus ou moins) bonne volonté, je m'étais mis à entretenir, au sujet d'Antoine, des rêveries complètement ridicules que je m'efforçais – ce qui était encore plus ridicule – de contrôler (*S*, 138-139).

Cet exemple qui décrit, de nouveau, le comportement territorial de l'homme insiste sur son pouvoir autoritaire comme moyen de séduction. Les personnages nous apparaissent ainsi fort démonstratifs, mais aussi plus ouverts à discuter de sexualité:

« C'est la chose la plus cochonne qui m'est arrivée de ma vie.

— Et vous avez pas baisé?

— Pas baisé, rien.

— Pas même un peu de...? » Marcus a mimé successivement et très rapidement une branlette, ensuite une pipe, puis quelque chose de non identifiable, un claquement de doigts qui devaient être, selon lui, la manière dont on caressait un clitoris (*S*, 362).

Selon l'héroïne, Marcus mime des actes sexuels, mais la description qui nous est donnée à lire ne rend pas visibles, graphiques, les gestes qu'il fait. Selon Juliette Wells, ce type de description des scènes sexuelles serait particulier à la *chick lit*: « Yet chick-lit sex scenes are rarely either extensive or graphic, and they are narrated matter-of-factly rather than in purple prose, factors that distinguish the genre from pornography, erotica, and romance novels¹²⁴ ». Le caractère franc et sans fioriture qui caractérise ce sous-genre littéraire met également l'accent sur une sexualité contemporaine, plus spécifiquement sur une liberté sexuelle

¹²⁴ Juliette Wells, « Mothers of Chick lit? Women Writers, Readers and Literary History », dans Suzanne Ferriss and Mallory Young (dir.), *Chick Lit: The New Woman's Fiction*, New York, Routledge, 2005, p. 50.

féminine ainsi qu'une sexualité non procréatrice: « Je tournais sur moi-même entre les vieux t-shirts et les trois condoms usagés qui traînaient tristement sur le sol (reliefs toujours décevants des nuits d'amour imprévisibles) [...] » (V, 140). Comme l'extrait nous le mentionne, l'héroïne n'avait pas prévu cette relation sexuelle. Récemment séparée de Florian, Geneviève a un rapport intime avec un homme qu'elle connaît depuis peu et qui n'est pas encore perçu par elle, à ce moment précis dans le récit, comme l'élus de son cœur.

Bien que l'héroïne se retrouve avec un seul homme à la fin des romans de Rafaële Germain, il demeure que le héros n'est pas le seul partenaire qu'elle a eu au cours de sa vie. Selon Stephanie Harzewski,

Chick lit replicates romance conventions in the heroine's union with Mr Right, though this is not requisite. Frequently Mr Right turn out to be Mr. Wrong or Mr Maybe. [...] Chick lit's depiction of serial dating strays from what Harlequin readers have articulated as the "one woman – one man" cardinal tenet: the stipulation that a romance focuses only on one male complement for the heroine (Radway 171)¹²⁵.

Il s'avère que les personnages secondaires masculins de Luc, Simon, Laurent, Christophe, Patrick, Jeff, et Florian, ont été parfois de simples partenaires sexuels ou, à différents niveaux, des amoureux pour les héroïnes. Nous croyons également, malgré ces multiples partenaires, qu'elles expriment toujours et encore le même désir qu'au tout début du roman, celui de former un couple avec l'homme idéal. Dans cette perspective, cette modernité n'affecte en rien l'atteinte du dernier motif du scénario Harlequin.

2.1.4 La révélation de l'amour et le mariage

Dans *Gin tonic et concombre*, l'étape de la révélation survient vers la fin du roman, lorsque Gabriel, après plusieurs mois de fréquentation, avoue enfin son amour pour Marine : « Et la prudence des premières semaines avait succédé un abandon graduel jusqu'à ce qu'un matin de septembre qui ressemblait encore au beau mitan de l'été Gabriel me dise, alors que

¹²⁵ Stephanie Harzewski, « Tradition and Displacement in the New Novel of Manners », *Chick Lit : The New Woman's Fiction*, dans Suzanne Ferriss and Mallory Young (dir.), New York, Routledge, 2005, p. 37-38.

nous nous regardions dans les yeux, couchés côte à côte dans ses draps : "je t'aime" » (G, 519). Cet aboutissement, c'est-à-dire celui de dire « je t'aime », remplace le motif du mariage pour celui du projet de vie commune. De cette étape franchie, Gabriel peut enfin « s'abandonner », pour reprendre le terme employé dans l'extrait, auprès de Marine, rejoindre ce statut de couple tant recherché par l'héroïne. Dans *Volte-face et malaises*, l'aveu provient formellement du personnage principal féminin. Constatant qu'elle a pris une mauvaise décision en retournant auprès de Florian, Geneviève met fin à sa relation, rétablit les faits avec Maxime et lui déclare son amour. Comme dans le premier roman, l'histoire ne se termine pas par un mariage :

Et je restais ébahie et comme humble devant cette chance inouïe que nous avions eue : nous aurions pu nous croiser sans nous voir mais voilà, nous nous étions trouvés. Nous étions là où nous devons l'être, exactement à la bonne place tous les deux, dans les bras l'un de l'autre (V, 523).

Cette « bonne place » est celle d'un projet de vie commune et celui-ci remplace, de nouveau, l'union du mariage. Quant à *Soutien-gorge rose et veston noir*, le personnage d'Antoine avoue d'abord son amour pour Chloé avant que celle-ci confirme, à son tour, ses sentiments. En ce qui concerne la dernière étape du scénario, l'héroïne refuse explicitement de se marier :

- Alors, vous allez pas vous marier? a demandé Stéphanie.
- C'est pas mon genre, ai-je dit... L'église, l'hôtel de ville... nah. Honnêtement, je me verrais pas. On a pas besoin de ça, non? (S, 451)

Dans ce passage, en nommant précisément, à la fin du roman, le motif du mariage, l'auteure choisi volontairement de ne pas conformer son œuvre à la finale tant attendue du scénario Harlequin. C'est en insérant cet élément intertextuel que la *chick lit* « cherche désespérément à se distinguer du roman rose » tel que le soulignait Marie-Pier Luneau. Cette distance avec le roman d'amour ne serait qu'en surface.

Alors que « près de la moitié des romans [Harlequin] se terminent sur une promesse formelle de mariage, ou sur un simple projet de vie commune (10%)¹²⁶ », nous pourrions suggérer que la *chick lit* propose, à l'inverse, un fort pourcentage pour le projet de vie

¹²⁶ Julia Bettinotti (dir.), *op. cit.*, p. 90.

commune puisque « [...] chaque histoire se termine sur un *happy end* (mais pas par une demande de mariage...)»¹²⁷ ». Au-delà du fait que le motif du projet de vie commune n'occupe que quelques pages dans l'épilogue des romans de Rafaële Germain répondant ainsi au nombre restreint de pages accordées à celui du mariage¹²⁸, nous estimons que même si l'obligation du mariage est devenue moins pressante depuis le mouvement féministe, celle de la relation amoureuse hétérosexuelle demeure toujours aussi persistante. Le projet de vie commune se substitue au mariage et comporte, nous semble-t-il, les mêmes significations pour l'héroïne. Comme le suggère Stéphanie Soran-Pivont qui fait l'analyse de *Sex and the City*, roman de *chick lit* adapté à la télévision,

il s'agit donc ici d'une « satisfying ending » comme le nomme la maison d'édition Harlequin Mills and Boon, ce qui signifie que lorsque le lecteur referme le roman il n'est pas sûr que l'aventure entre les deux personnages aboutira à un mariage mais il a la certitude que pour le moment ils sont heureux ensemble¹²⁹.

En nous appuyant sur l'ouvrage de Janice Radway, *Reading the Romance : Women, Patriarchy and Popular Literature*, qui dresse un portrait sociologique, culturel et ethnographique des consommatrices américaines de romans sentimentaux, nous estimons que cette finale serait toute aussi significative pour les lectrices de la *chick lit* puisqu'elle mettrait de l'avant cette idée de victoire féminine¹³⁰. Appartenant de prime abord à la sphère de la sexualité, le héros accède finalement à l'amour, sphère privilégiée de l'héroïne. Le personnage principal féminin de la *chick lit* atteint ainsi le succès grâce à la promesse du couple au même titre que celui du roman d'amour classique avec la promesse du mariage. L'histoire narrative va donc de pair avec l'histoire idéologique tout comme le signalait Pascale Noizet. De la même manière que pour le mariage, cette union dans la *chick lit* peut

¹²⁷ Françoise Hache-Bissette, *op. cit.*, p. 105.

¹²⁸ Julia Bettinotti (dir.), *op. cit.*, p. 90.

¹²⁹ Stéphanie Soran-Pivont, *op. cit.*, f. 527.

¹³⁰ Janice A. Radway, *Reading the Romance : Women, Patriarchy and Popular Literature*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1984, p. 54.

être considérée « [...] comme étant le lieu institutionnel de la "complémentarité" des sexes¹³¹ ».

Sachant que « [...] la majeure partie de la narrativité de masse est une narrativité de la redondance¹³² », force est de constater que les romans de Rafaële Germain s'appuient sur le modèle à succès du roman Harlequin. De ce schéma itératif, nous observons aussi quelques traces de nouveauté, quelques éléments qui actualisent le scénario du roman d'amour. Le succès des romans à l'étude pourrait s'expliquer, en partie, grâce à un travail de renouvellement puisque « la variété est assurée par les motifs variables et dans ce cas, l'*inventio* n'a pas de limites¹³³ ». Par cette présence élevée d'individus célibataires, séparés et divorcés qui ont des relations sexuelles avec différents partenaires en dehors des liens du mariage et qui choisissent d'être conjoints de fait plutôt que mariés, la *chick lit* récupère certains acquis du mouvement féministe sans, toutefois, que cela bouscule le discours social traditionnel dominant et affecte, conséquemment, la taxinomie motifémique du roman d'amour. Alors que nous avons soulevé un rapport de correspondance au niveau des unités narratives, nous tenterons de montrer que cette proximité avec le roman d'amour s'observe, entre autres, à travers le mode narratif des textes.

2.2 Le mode narratif

Les romans de Rafaële Germain centrent ces histoires d'amour autour d'un personnage de femme. Cet élément est aussi spécifique au roman Harlequin: « L'héroïne est introduite immédiatement, dès les premières pages du roman, présence nécessaire puisque le récit ne s'écrit qu'à travers la vision qu'elle a des événements¹³⁴ ». Ce début introductif coïncide avec l'entrée en matière des romans de notre corpus. Nous avons, par exemple, un

¹³¹ Pascale Noizet, *L'idée moderne d'amour. Entre sexe et genre : vers une théorie du sexologème*, thèse, Université du Québec à Montréal, 1992, f. 107.

¹³² Eco Umberto, *De Superman au surhomme*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1993 [1978], p 136.

¹³³ Julia Bettinotti (dir.), *op. cit.*, p. 74.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 35.

rapide tour d'horizon concernant le personnage de Chloé au tout début de *Soutien-gorge rose et veston noir* :

Je m'étais [...] portée comme toujours en ces matins-là à l'introspection, j'avais réfléchi (quoique mollement) à ce que j'étais devenue : 28 ans, célibataire (irréremédiablement, joyeusement et fièrement célibataire), chercheuse pigiste, vivant dans un quatre et demie pas vraiment moderne avec trois chats et un bac à recyclage rempli de bouteilles vides de Gatorade – aucune de ces bouteilles, il faut dire, n'ayant été consommée dans un contexte sportif (S, 9-10).

Marine est, à son tour, introduite dès les premières pages de *Gin tonic et concombre*. Nous apprenons qu'elle est une dessinatrice de trente-deux ans, qu'elle est de retour avec Christophe bien qu'elle ne l'aime pas d'amour et qu'elle a trois grands amis : Laurent, ancien amoureux, Julien, ami homosexuel, et Jeff, colocataire et ami de l'université. Il en va de même en ce qui concerne le dernier roman, *Volte-face et malaises*. Geneviève évoque sa récente rupture amoureuse, son état émotif dépressif et le cynisme qu'elle éprouve envers son emploi d'écrivaine d'autobiographie de vedettes.

C'est à travers une focalisation interne que nous sont ainsi présentés ces personnages. Dans les œuvres que nous étudions, les héroïnes nous décrivent de leur point de vue, ce qu'elles savent, voient et pensent. Puisque nous nous intéressons aux stratégies d'écriture, nous croyons, comme les auteures de *La corrida de l'amour. Le roman Harlequin*, que

Cette technique narrative favorise chez la lectrice la réception d'un texte qui lui est déjà culturellement destiné. Dès lors, une complicité féminine – d'où l'homme et le héros sont exclus – s'établit entre l'héroïne et la lectrice. Elle pourrait témoigner, au fur et à mesure des chapitres, de la vision intérieure de l'héroïne, dont elle partage les angoisses, malgré le contrat de lecture qui lui fait prévoir le *happy end*¹³⁵.

Toutefois, au contraire des romans Harlequin, les récits de Rafaële Germain ne sont pas écrits à la troisième personne¹³⁶, mais bien à la première personne. Il semble que l'une des

¹³⁵ *Ibid.*, p. 47.

¹³⁶ « Les auteures de romans Harlequin sont tenues d'écrire leur récit à la troisième personne et du point de vue de l'héroïne ». (*Ibid.*, p. 45.)

particularités de la *chick lit* serait l'emploi du *je*¹³⁷. Bien que ce changement en ce qui concerne la voix narrative ne modifie pas *a priori* le rapport entre le personnage féminin et la lectrice, l'emploi de la première personne serait un moyen d'intensifier leur proximité. C'est d'ailleurs ce que suggère A. Rochelle Mabry en s'appuyant sur les propos de Tania Modleski :

This move toward first-person narration is an especially significant change from the third-person narration employed in most traditional romance novels. As Tania Modleski notes, one of the effects of the third-person perspective was to reinforce the heroine's position as the (often literal) object of a (primarily male) gaze (*Loving* 56). The move toward first-person voice in most contemporary chick novels not only strengthens the heroine's voice and increases the reader's opportunities to identify with her but also offers at least a temporary escape from the feeling of constantly being watched or controlled by a male-dominated society. Of course, this doesn't mean that a female author or main character, or even the use of first-person narrative voice, guarantees that a particular film or novel is a « real » representation of female experience. More significant here is how hard these texts work to present themselves as authentic stories of women's lives and feelings¹³⁸.

Ces textes de *chick lit* proposent ainsi des histoires en apparence authentiques, réalistes, aux lectrices. Ce sous-genre littéraire suit un mode de discours similaire à l'autobiographie, celui de l'écriture véridictoire¹³⁹. La *chick lit* cadre d'ailleurs avec deux genres littéraires préférés des lectrices que sont le roman et la biographie selon l'enquête de 1989 du ministère des Affaires culturelles du Québec¹⁴⁰. L'emploi de la première personne serait également le signe de l'agentivité du personnage féminin¹⁴¹. L'agentivité est la capacité d'agir de manière

¹³⁷ Françoise Hache-Bissette, *op. cit.*, p. 103.

¹³⁸ A. Rochelle Mabry, « About a Girl : Female Subjectivity and Sexuality in Contemporary 'Chick' Culture », dans Suzanne Ferris and Mallory Young (dir.), *Chick Lit : The New Woman's Fiction*, New York, Routledge, 2005, p. 195-196.

¹³⁹ Il nous faut d'ailleurs préciser que la forme du journal intime est employée dans le roman *Bridget Jones's Diary* d'Helen Fielding qui est considéré, nous le rappelons, comme étant l'œuvre qui a cristallisé le sous-genre littéraire de la *chick lit*.

¹⁴⁰ Denis Saint-Jacques (dir.) *et al.*, *Ces livres que vous avez aimés. Les best-sellers au Québec de 1970 à aujourd'hui*, Québec, Nuit Blanche, 1997, p. 279.

¹⁴¹ Le concept d'agentivité a été défini, entre autres, par Judith K. Gardiner. Barbara Havercroft, quant à elle, s'intéresse à son application dans les textes littéraires. (Judith K. Gardiner

autonome, mais elle serait toutefois limitée par des rapports de pouvoir établis dans une société patriarcale¹⁴². Les personnages féminins sont ainsi présentés comme des êtres libres de dire, de penser, de se construire en fonction de ce qui existe déjà. Ils peuvent à la fois suivre les construits sociaux, mais aussi résister, les critiquer comme nous avons pu le constater lors du chapitre précédent. Cette agentivité serait certainement une stratégie contribuant à l'intérêt porté aux romans de *chick lit*.

2.3 Le monologue intérieur

Pour le roman *Harlequin*, « la forme privilégiée d'expression du point de vue est le monologue intérieur [...] Il s'agit d'un discours immédiat présentant directement les pensées, ici de l'héroïne, sans l'intermédiaire d'un narrateur¹⁴³ ». Puisque nous avons affaire à un narrateur-personnage, cette technique est alors récurrente dans les romans de Rafaële Germain. Dans *Soutien-gorge rose et veston noir*, nous découvrons, bien avant les autres personnages du récit, que Chloé entretient des fantasmes envers son ami Antoine et qu'elle est insatisfaite de sa relation avec Simon: « Mais je n'en parlais pas. Pas même à Juliette, pas même à Daphné – je ne voulais pas leur dire que je n'étais qu'une enfant gâtée » (S, 283). Ces informations que nous apprenons à l'insu des amis et de la famille de la protagoniste travaillent ainsi, de manière stratégique, à maintenir ce rapport privilégié entre l'héroïne et la lectrice. Une situation similaire s'observe dans le second roman de Rafaële Germain. Lors d'un échange entre Marine et son ami Jeff, nous remarquons, grâce au monologue intérieur, l'évident malaise de l'héroïne depuis leur relation sexuelle:

Il a levé la tête vers moi, d'un coup : « Ça te tente pas de descendre au Lulli? » J'ai pensé rapidement : Non, j'étais fatiguée. [...] Non c'était lâche et non, il fallait que nous soyons capables de nous parler chez nous, sans chercher à

(dir.), *Provoking Agents : Gender and Agency in Theory and Practice*, Urbana, University of Illinois Press, 1995, 342 p; Barbara Havercroft, « Quand écrire c'est agir : stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret », *Dalhousie French Studies*, 47 (été), 1999, p. 93-113.)

¹⁴² Judith K. Gardiner, *op. cit.*, p. 4-6.

¹⁴³ Julia Bettinotti (dir.), *op. cit.*, p. 47.

ne pas être seuls ensemble en nous perdant dans une foule. Alors j'ai dit : « Oui, bonne idée » (G, 387).

Bien que l'héroïne réponde « Oui, bonne idée », nous savons qu'elle ment, qu'elle pense l'inverse. De ce fait, la lectrice « [...] connaît les vrais sentiments de l'héroïne et ne se laisse pas bernier par ses dires...¹⁴⁴ » Dans le dernier roman, Geneviève cache la vérité à sa sœur Andréanne lorsque celle-ci lui pose une question à propos de Florian, son ancien amoureux :

« [...] »

— Tu penses-tu qu'il va revenir? »

Je pense juste à ça, avais-je envie de dire. Je pense à ça en me levant, en prenant ma douche, en parlant avec mes amis, en écrivant l'histoire d'une ancienne starlette de la télé [...]

« Je ... mettons que je te mentirais si je te disais que j'espère pas qu'il va revenir. » C'était de l'euphémisme du siècle. Je m'endormais chaque soir en m'inventant des histoires dignes d'Harlequin (V, 189).

Dans cet extrait, l'euphémisme permet ainsi d'atténuer les réels sentiments de l'héroïne afin qu'elle évite le ridicule devant autrui. Il nous faut aussi mentionner que cette référence à Harlequin a une fonction critique puisque l'histoire de l'héroïne nous est présentée comme réelle, véridique, contrairement à l'histoire fictive proposée dans les romans d'amour provenant de cette maison d'édition. Par un travail parodique, du cliché, une certaine distance tend à s'établir entre la *chick lit* et le roman Harlequin : « La parodie [...] introduit une interprétation opposée tout en employant [...] les mots d'autrui¹⁴⁵ ». C'est d'ailleurs un procédé qui semble caractéristique de ce sous-genre littéraire : « La *Chick lit* pourrait être envisagée comme une parodie réaliste des romans Harlequin¹⁴⁶ ». Par contre, cet élément intertextuel possède aussi, à notre avis, une fonction autoréférentielle. Les lectrices qui ont une expérience préalable du genre canonique du roman d'amour et des romans de *chick lit* auraient ainsi dans leur horizon d'attente l'« histoire digne d'Harlequin » du personnage central de Geneviève.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 48.

¹⁴⁵ Caroline Barrett, *Une lecture féministe et bakhtinienne de l'œuvre de Francine Noël. « Une traversée des apparences »*, thèse, Université Queen's, f. 115.

¹⁴⁶ Françoise Hache-Bissette, *op. cit.*, p. 103.

À partir de ces monologues intérieurs, nous avons donc accès, tel qu'il a été souligné lors du premier chapitre, au portrait vulnérable, fragile et indécis de l'héroïne. Ces traits associés au personnage féminin concordent avec ceux du roman Harlequin, car « le personnage masculin est toujours regardé par le personnage féminin qui le détaille d'un seul regard, des pieds à la tête. Par contre, comme toute l'histoire se passe à travers l'héroïne, sa description physique à elle passe par le miroir¹⁴⁷ ». Agissant avec dureté envers elle-même, l'héroïne est constamment en train de se remettre en question et cette insécurité s'observe dans ses nombreuses introspections. Ayant pris connaissance de ses constants examens personnels, certains proches viennent même à formuler de nouveaux vocabulaires pour décrire ce comportement. En effectuant une comparaison entre la *chick lit* et l'écriture des femmes, Juliette Wells soulève un élément qui fait, encore une fois, la particularité de ce sous-genre littéraire:

In terms of language, chick lit's greatest achievement is its satiric employment, and sometimes invention, of contemporary slang and lingo. From *Bridget Jones's Diary's* « fuckwittage » (manipulative behavior by male significant other) to *Bergdorf Blondes's* « fake bakes » (spray-on tans) and « PJs » (private jets), chick lit supplies its readers with amusing, evocative, and occasionally useful terms¹⁴⁸.

En ce qui concerne *Gin tonic et concombre*, le terme « suranalyse » est ainsi inventé par Jeff pour signifier le fait que Marine réfléchit à outrance (*G*, 153). On retrouve, dans le *Volte-face et malaises*, un autre terme forgé par un personnage:

[...] j'avais commencé à « spinner », comme le disait si bien Nicolas, qui me traitait depuis toujours de « master spinneuse ». Spinner voulait dire : décortiquer la situation bien au-delà de l'entendement et l'analyser jusqu'à ce que plus rien n'ait de sens. [...] Assise dans le petit café, je spinnais donc avec une application presque malade. J'extrapolais démesurément (*V*, 276-277).

Conscient de soliloquer et d'extrapoler avec exagération, le personnage féminin aurait tendance à rire de soi-même, à employer l'autodérision. Si l'héroïne se met à réfléchir constamment, ce n'est pas, au contraire du modèle canonique, qu'« [...] elle n'a pas d'autre

¹⁴⁷ Julia Bettinotti (dir.), *op. cit.*, p. 37.

¹⁴⁸ Juliette Wells, *op. cit.*, p. 64.

ressource bien souvent que de se parler à elle-même¹⁴⁹ ». En effet, puisque le personnage central de la *chick lit* entretient des liens affectifs très forts avec ses amis, il est difficile de croire que l'héroïne manque de ressources.

2.4 Les personnages mineurs

Dans le roman *Harlequin*, nous savons que l'un des personnages mineurs essentiel, du moins constant, est celui de l'amie confidente¹⁵⁰. Stéphanie Soran-Pivont souligne d'ailleurs la place importante du confident dans son analyse du roman *Bridget Jones's Diary* : « [...] Bridget se tourne en priorité pour confier ses peines de cœur [...] vers ses amis et ce à toute heure du jour et de la nuit. Ils représentent alors un interlocuteur privilégié¹⁵¹ ». Dans les œuvres de Rafaële Germain, il est question de confidents féminins, mais aussi de confidents masculins. Cette mixité sexuelle, en ce qui concerne les confidents, pourraient s'expliquer – nous soulevons l'idée – par une tentative de réduire l'antagonisme entre le sexe féminin et le sexe masculin dans la foulée du mouvement féministe bien que nous observons, comme nous l'avons relevé précédemment, plusieurs marques différentielles de genre dans notre corpus. Malgré cela, le confident ou la confidente, tout comme le roman *Harlequin*, n'aurait qu'une simple fonction narrative, « [...] une fonction plus "psychologique" que dramatique. Sa présence favorise l'équilibre, le cheminement et les décisions de l'héroïne, mais n'influence pas les événements¹⁵² ». Dès le début de *Volte-face et malaises*, nous découvrons la fonction de Catherine, amie proche de Geneviève : « Elle avait entendu mes sanglots, essuyé mes larmes, écouté mes doléances, mes excès de rage, mes remises en question et mes professions de désespoir éternel » (V, 12). Les amis sont d'une aide précieuse en ce qui concerne la vie amoureuse de l'héroïne parce qu'ils la poussent à agir, à franchir chaque étape du modèle *Harlequin* afin de la mener, au final, à son union avec le héros : « Il va falloir que tu te décides, Chloé. Tu peux quand même pas

¹⁴⁹ Julia Bettinotti (dir.), *op. cit.*, p. 48.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 40.

¹⁵¹ Stéphanie Soran-Pivont, *op. cit.*, f. 202.

¹⁵² Julia Bettinotti (dir.), *op. cit.*, p. 41.

continuer à espérer qu'[Antoine] te drague et qu'il veuille te prendre dans des coins noirs et, en même temps, le repousser et répéter que tu aimes Simon » (S, 375). Dans *Gin tonic et concombre*, le frère et les amis de Marine offrent aussi leur conseil sentimental:

Arrête, O.K.? Je sais ce que tu vas me dire. Je suis pas mal sûre que je sais mot pour mot ce que tu vas me dire. Fred répond plus à mes courriels. Même Laurent me dit de l'appeler, et pour que Laurent m'encourage à appeler un gars, faut qu'il soit éccœuré en ostie de m'entendre. Fait que ça va. Je sais qu'il faut que je l'appelle. Crisse. Julien m'a appelée à trois heures cette nuit pour me dire : « Appelle-le. » Le message est très, très enregistré. C'est beau (G, 158).

Un autre personnage mineur détiendrait aussi la fonction de confident : « Et j'avais continué à rire, en m'ennuyant presque physiquement de la présence d'un chat qui, ce soir-là, aurait été mon confident indifférent et muet et que j'aurais pu prendre dans mes bras, histoire de rire dans son cou tiède et de sentir sa fourrure contre ma peau » (G, 407-408). Amis, parents et animaux, ces personnages qui constituent l'entourage de l'héroïne ont pour fonction narrative d'entourer, d'encercler, l'élément fondamental des romans de *chick lit* : « Uniquement centré sur la relation entre l'héroïne et le héros, le roman Harlequin fait peu de place aux personnages mineurs qui jouent un rôle fonctionnel et, somme toute assez anonyme, de déclencheurs ou de faire-valoir. [...] seuls ELLE et LUI comptent¹⁵³ ». Tournée vers elle et sa relation avec le héros, Marine prend d'ailleurs conscience du peu de temps qu'elle accorde à son père opéré depuis peu au cerveau afin de se retrouver auprès de Gabriel, le héros du roman : « Nous passions nos journées ensemble – je négligeais mon père et je rationalisais bêtement comme le font les gens amoureux, je me disais que mon père voulait mon bonheur, qu'on ne pouvait aider les autres qu'en étant heureux soi-même » (G, 436-427). Il semble donc que la présence de ces monologues intérieurs ne serait pas le signe du peu de ressources du personnage féminin, mais plutôt une stratégie d'écriture. En misant sur l'égoïsme de l'héroïne, les romans proposent ainsi aux lectrices un récit qui porte sur ce qui préoccupe la protagoniste, c'est-à-dire son histoire d'amour. Afin de prioriser la relation amoureuse, le roman Harlequin et ceux de notre corpus travaillent avec le temps du récit.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 43.

2.5 Le temps de l'amour

Dans les romans de Rafaële Germain, nous avons plus de renseignements sur l'héroïne que de tout autre personnage. Il semble aussi que, contrairement à d'autres, « certains évènements subissent des effets de doublement ou de triplement : une partie de l'histoire racontée la première fois dans un dialogue sera reprise dans les monologues de l'héroïne et dans la récapitulation finale¹⁵⁴ ». Un évènement en particulier peut donc se répéter, apparaître à plusieurs reprises dans un même texte. Dans *Soutien-gorge rose et veston noir*, une scène qui nous est d'abord décrite sera, par la suite, remémorée, détaillée et analysée par l'héroïne. Par exemple, le 31 décembre, Antoine surprend Chloé par un baiser alors qu'elle forme un couple amoureux avec Simon: « Antoine m'a embrassé, avec une douceur infinie, et mon cœur n'a donné qu'un seul coup » (S, 334). Un peu plus loin dans le roman, Chloé précise son souvenir avant de décrire, de nouveau, la scène du baiser dans un monologue intérieur:

Évidemment, c'était une très mauvaise idée. [...] J'avais eu le temps de penser, le temps de me dire qu'il ne fallait pas, mais je ne crois pas avoir songé une seule seconde à m'en aller [...] Dans la pénombre de l'atelier, nous nous sommes mis à nous embrasser d'abord doucement, puis avec une volupté que je n'avais encore jamais connue [...] (S, 336).

Puis, quelques paragraphes suivants, Chloé réfléchit à cette situation passée : « Mais des images de la veille me revenaient, des sensations [...] et j'ai murmuré : "Mais à quoi il jouait?" » (S, 342). Une semaine plus tard, Chloé tente de discuter de l'évènement avec Antoine afin d'y voir plus clair: « Je voulais lui parler de l'atelier, de ses caresses presque timides [...] Lui dire que je ne pouvais faire le pas vers lui que j'avais tant envie de faire, parce que j'avais peur de lui, parce que je savais que je risquais bien plus que d'être infidèle » (S, 354). Dans un dialogue entre l'héroïne et Juliette, l'hypothèse émise par son amie sur la situation nous fait prévoir la fin du roman :

« Ouin, bien, a dit Juliette quand j'ai eu fini, je pense que c'est clair, hein?
— Quoi?
— Mais il est amoureux de toi, Chloé. Il est amoureux de toi (S, 362).

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 71.

L'héroïne, en prenant en charge le récit, ne rapporte que les événements qui la concernent, c'est-à-dire ceux qui marquent en quelque sorte l'évolution de son histoire amoureuse avec le héros, puisqu'ils sont transmis de son point de vue subjectif et, parfois, à travers celui de ses amis lors d'un échange orienté. Ce baiser déstabilise l'héroïne, ébranle non seulement son amour pour Simon, mais trouble son amitié pour Antoine. Par la répétition de certains faits, nous constatons que le temps de l'amour ou, plus précisément, le temps du conflit entre l'héroïne et le héros est alors favorisé.

Dans *Gin tonic et concombre*, un autre événement participant à la confrontation polémique est relaté de manière récurrente. Lorsque Gabriel discute de la santé du père de Marine, il évoque la présence d'une autre femme dans sa vie et cette situation nous est exposée d'abord en temps réel : « Écoute, a-t-il finalement dit. Je veux pas me mêler de ce qui me regarde pas, mais ma... la femme que je vois ces temps-ci se spécialise dans l'accompagnement [psychologique] de ce genre de cas-là. Si tu veux, je peux te recommander auprès d'elle » (G, 277). La conversation se termine sur ces derniers mots et le paragraphe suivant met en scène un dialogue entre Marine et ses amis indignés par l'anecdote : « – O.K. O.K., plus de rhum. T'es sûre que tu veux pas que j'aille lui casser la gueule? a redemandé Jeff pour la centième fois depuis que j'étais rentrée. J'avais encore dans la main la carte de "la femme que je vois ces temps-ci" » (G, 278). Entre cet échange avec Gabriel et celui avec ses amis, le temps du récit est traité avec rapidité en escamotant ce qui s'est passé entre ces deux instants pour n'exposer que la situation conflictuelle. Toutefois, nous percevons différemment le temps lorsque cette conversation entre amis est entrecoupée d'un monologue intérieur : « Pourquoi suis-je si malchanceuse? Ai-je envoyé les mauvais signaux? Ai-je été trop aveugle pour voir qu'il ne cherchait qu'une amitié? » (G, 278) Le temps du récit est alors, ici, plus lent, permettant à l'héroïne d'analyser le malentendu amoureux. Ces différents traitements du temps dans le récit constituent une stratégie d'écriture, car ils nous permettent de déceler, encore une fois, l'importance attribuée à la confrontation polémique, l'étape constituante du roman d'amour. Agissant comme des cercles concentriques, ces événements amoureux qui sont relatés à quelques reprises partagent un même centre, se développent autour d'un point commun, font ressortir le conflit entre les sexes, une dynamique traditionnelle de la relation amoureuse hétéronormative.

Nous avons montré la réutilisation du modèle Harlequin dans les livres de Rafaële Germain. Même si les motifs variables que nous avons décelés dans notre corpus offrent, nous semble-t-il, plus de possibilités au scénario, ils parviennent tout de même à s'intégrer aux cinq étapes de base. Les motifs variables qui sont déployés dans les romans pourraient s'expliquer, comme nous l'avons évoqué, par la contemporanéité de notre corpus, par l'évolution des comportements et mœurs sexuels dans la société occidentale. Il ne faut cependant pas croire que la *chick lit* serait la version plus moderne du roman Harlequin puisque nous savons qu'il existe deux générations d'auteures au sein de cette entreprise de renommée internationale : « La génération puînée, au contraire, choisit des héroïnes modernes, indépendantes, voire des "viragos"¹⁵⁵ ». Les romans Harlequin, tout en conservant leur scénario de base et leur discours traditionnel hétéronormatif, avaient ainsi déjà réussi à adapter ses contenus, à formaliser un état de société. La *chick lit* aurait alors emboîté le pas en cherchant de nouveaux moyens stratégiques afin de rejoindre un vaste lectorat féminin. Ce sous-genre littéraire propose quelques options, principalement du côté des procédés rhétoriques. L'emploi de la première personne et l'attitude critique et ironique des héroïnes accentuent le caractère véridictoire du récit et contribuent au sentiment d'appartenance, à la solidarité féminine, de la lectrice envers l'héroïne puisque l'histoire nous est décrite de son point de vue seulement, sans l'intermédiaire d'un narrateur/spectateur omniscient hétérodiégétique. Intégrant ainsi le modèle Harlequin, il s'agira alors de comparer les romans de Rafaële Germain à la formule du best-seller et de déterminer quelles sont les stratégies d'écriture qui ont pu favoriser le succès des livres précisément dans le milieu québécois.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 109.

CHAPITRE 3

BEST-SELLERS QUÉBÉCOIS ET FAMILIARITÉ GLOCALE¹⁵⁶

C'est en discutant de la mise en forme des best-sellers que Lucie Robert affirme que,

de façon générale, la prévisibilité et la standardisation renvoient aussi bien à des stratégies d'écriture qu'à des stratégies de mise en marché [...]. Elles supposent l'existence de certains traits communs aux best-sellers, que les auteurs et les éditeurs tendent à reproduire d'un ouvrage à l'autre. Ces traits communs seuls ne peuvent pas expliquer le succès réel rencontré par tel ou tel ouvrage sur le marché, ni l'échec de tel ou tel autre. Ils sont en quelque sorte des préalables, sans lesquels le succès devient « improbable » (mais non impossible)¹⁵⁷.

C'est en regard de ces préalables que nous tenterons d'expliquer, en partie, le succès du corpus que nous étudions. Il a été démontré, par exemple, que les best-sellers comportent généralement plus de 400 pages¹⁵⁸. Participant à la tendance quant au volume habituel des romans vendus à de nombreux exemplaires, *Soutien-gorge rose et veston noir* contient 453 pages et *Gin tonic et concombre* ainsi que *Volte-face et malaises* comptent tous deux 526 pages. Nous savons aussi qu'un écrivain qui a déjà obtenu du succès pour une œuvre est plus susceptible de publier d'autres best-sellers en raison de « l'attachement à la signature¹⁵⁹ ». Le

¹⁵⁶ Ce néologisme composé du mot « global » et « local » met l'accent sur leur interrelation, sur l'adaptation d'un phénomène global, transnational, dans un contexte local. Srijani Ghosh a étudié la *chick lit* indienne, entre autres, par rapport à cette notion d'hybridité culturelle tirée des travaux du sociologue Roland Robertson. (Srijani Ghosh, *From Chantilly Lace to Chanel : Commodity Worship in Chick Lit*, thèse, Université du Michigan, 2013, 290 f; Roland Robertson, « Glocalisation : Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity » dans Mike Featherstone, Scott Lash et Roland Robertson (dir.), *Global Modernities*, Sage, Londres, 1995, 25-44 p.)

¹⁵⁷ Lucie Robert, « Une esthétique du centre : *Les filles de Caleb* d'Arlette Cousture », dans Louise Milot et Fernand Roy (dir.), *Les figures de l'écrit : Relecture de romans québécois des Habits rouges aux Filles de Caleb*, Québec, Nuit Blanche, 1993, p. 212.

¹⁵⁸ Denis Saint-Jacques (dir.) et al., *Ces livres que vous avez aimés. Les best-sellers au Québec de 1970 à aujourd'hui*, Québec, Nuit Blanche, 1997, p. 195.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 242.

péritexte éditorial travaille ainsi stratégiquement avec le succès antérieur d'un écrivain afin d'attirer son lectorat :

Ce mécanisme pousse donc le lecteur à porter ses achats sur des noms plus que sur les romans eux-mêmes. Les auteurs deviennent alors ce que les anglais nomment des "brand name" c'est-à-dire des noms de marque. Ainsi, ils deviennent les contenants de ce qu'ils écrivent, les représentants d'un genre dont leurs noms deviennent synonymes¹⁶⁰.

Comparativement au premier roman, sur la couverture du deuxième et du troisième livre de Rafaële Germain, le nom de l'auteure est mis en gras, les lettres sont en majuscule, plus distancées et la taille de la police est augmentée pour une plus grande visibilité. Sur la quatrième de couverture de *Gin tonic et concombre*, une précision concernant l'auteure nous rappelle le succès de son précédent livre : « Elle travaille également à l'adaptation cinématographique de son roman *Soutien-gorge rose et veston noir*, paru en 2004 ». Cette adaptation audiovisuelle constituerait ainsi un indice de succès, une sorte de couronnement. Concernant la quatrième de couverture du troisième roman *Volte-face et malaises*, quelques notes, plus explicites, mentionnent la réussite des œuvres antérieures de l'auteure ainsi que le genre littéraire populaire auquel elles appartiennent : « Auteure des romans à succès *Soutien-gorge rose et veston noir* et *Gin tonic et concombre*, tous deux vendus à plus de 75 000 exemplaires, elle cultive un intérêt prononcé pour les comédies romantiques, les cocktails et les histoires qui finissent bien ». Si le péri-texte éditorial invite à la lecture, à l'achat des livres, plusieurs autres éléments concourent au succès potentiel des romans. Nous travaillerons avec le scénario motif des best-sellers en général élaboré par Denis Saint-Jacques¹⁶¹, mais cette analyse narratologique tiendra aussi compte du fait qu'il est question, pour les trois romans, d'histoires centrées sur un personnage féminin. De ce fait, nous nous

¹⁶⁰ Stéphanie Soran-Pivont, *Le roman sentimental et ses avatars dans le roman contemporain de langue anglaise*, thèse, Université de Paris IV, 2009, f. 345.

¹⁶¹ Denis Saint-Jacques (dir.) *et al.*, *Ces livres que vous avez aimés. Les best-sellers au Québec de 1970 à aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 195.

appuierons sur l'ouvrage de Madone M. Miner¹⁶² ainsi que sur celui de Katherine B. Payant qui ont travaillé plus spécifiquement sur les best-sellers féminins¹⁶³.

3.1 Le scénario motif

Dans l'ouvrage *Ces livres que vous avez aimés. Les best-sellers au Québec de 1970 à aujourd'hui*, Denis Saint-Jacques propose une « intrigue fondamentale » qui modélise le best-seller. Voici les sept motifs en ordre chronologique constituant la structure narrative des œuvres à succès :

1. Un personnage vit dans une situation d'équilibre euphorique.
2. Apparaissent des difficultés graves mettant en jeu sa survie ou sa liberté.
3. Le protagoniste résiste à l'adversité et se prépare avec détermination à renverser la situation (c'est normalement la phase longue du récit).
4. Il subit un échec d'ordre affectif.
5. Il parvient au succès.
6. Il connaît un rétablissement d'ordre affectif.
7. Il prend la parole pour narrer sa propre aventure¹⁶⁴.

Notre corpus ne correspond ni à une saga, ni à une trilogie, mais pourrait être considéré comme un triptyque. L'œuvre de Rafaële Germain se compose de trois romans distincts dans la mesure où il ne s'agit pas des mêmes personnages et, conséquemment, de la même histoire, mais ils offrent, à tout le moins, certains parallèles. La structure narrative nous paraît similaire pour les trois romans même s'ils ne reprennent pas l'ensemble des motifs du scénario. Toutefois, nous savons que, parmi les sept étapes, toutes ne sont pas essentielles : « Précisons que seuls les quatre motifs centraux (2 à 5) sont nécessaires à la réalisation du modèle ; ils forment en pratique un schème stable que les autres motifs complètent ou non¹⁶⁵ ». Puisqu'il est question, en ce qui concerne les best-sellers en général, « [...] d'une

¹⁶² Madone M. Miner, *Insatiable Appetites : Twentieth-Century American Women's Bestsellers*, Londres, Greenwood Press, 1984, 141 p.

¹⁶³ Katherine B. Payant, *Becoming and Bonding : Contemporary Feminism and Popular Fiction by American Women Writers*, Westport, Greenwood Press, 1993, 256 p.

¹⁶⁴ Denis Saint-Jacques (dir.) et al., *Ces livres que vous avez aimés. Les best-sellers au Québec de 1970 à aujourd'hui*, op. cit., p. 228.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 228.

histoire dont les principales composantes se répèteraient d'un livre à l'autre, mais de façon libre, c'est-à-dire sans impliquer le blocage de la structure narrative comme dans les récits de série, du type Harlequin ou roman policier¹⁶⁶», nous nous proposons d'étudier le schéma narratif de romans séparément et d'en faire la présentation sous forme de tableau afin de faciliter la lecture de ce mémoire.

3.1.1 *Soutien-gorge rose et veston noir*

1. Un personnage vit dans une situation d'équilibre euphorique.	Le célibat de l'héroïne, Chloé, correspond à un mode de vie qu'elle a choisi tout comme ses deux amis, Juliette et Antoine: « Pas de relation stable, pas d'angoisses au sujet de nos vies amoureuses, pas de névroses ridicules de célibataires. Du plaisir, de l'abandon, de la luxure et de la gourmandise : une vie vécue au jour le jour, et comme si chaque journée était la dernière. C'était précaire, comme équilibre, mais jusque-là, il avait tenu » (S, 16-17).
2. Apparaissent des difficultés graves mettant en jeu sa survie ou sa liberté.	Apprenant que Luc, l'homme qu'elle fréquente, ne désire pas de relation stable, Chloé remet en question son statut de célibataire : « J'étais surprise d'avoir autant de peine, et j'ai été encore plus surprise de constater que je n'avais plus de plaisir à mener cette vie de "célibataire épanouie" que nous avons tant idéalisée » (S, 30).
3. Le protagoniste résiste à l'adversité et se prépare avec détermination à renverser la situation (c'est normalement la phase longue du récit).	Afin de remédier à cette situation désagréable qu'est le célibat, Chloé part ainsi à la recherche du grand amour. Cette recherche est concluante puisqu'elle fait la rencontre de Simon, l'homme idéal : « C'était enivrant, et vaguement dérangeant. Il était cultivé, curieux, beau, doux, gentil et généreux. Il faisait bien l'amour. Il faisait bien à manger. Il s'intéressait à tout » (S, 194).
4. Il subit un échec d'ordre affectif.	Chloé constate qu'elle aime son ami Antoine plutôt que son nouvel amoureux, Simon. Cette situation trouble l'héroïne puisqu'elle craint de se faire briser le cœur par son ami, celui qui ne croit pas en l'amour.
5. Il parvient au succès.	L'héroïne tente sa chance de vivre une relation amoureuse avec Antoine après que celui-ci lui avoue explicitement son amour.

¹⁶⁶ Lucie Robert, *op. cit.*, p. 222.

6. Il connaît un rétablissement d'ordre affectif.	Chloé qui connaît alors le succès amoureux constate, au terme de cette aventure, l'amélioration de ses autres relations : « Je m'étais rapprochée de Daphné, bien sûr, mais de mes parents aussi, que j'appréciais enfin, il me semblait, à leur juste valeur » (S, 447).
7. Il prend la parole pour narrer sa propre aventure	À la fin du roman, dans la section qui s'intitule « Épilogue », Chloé fait un survol de son aventure passée, raconte l'évolution de son histoire d'amour à son amie Stéphanie, celle qu'elle n'a pas revue depuis un an: « Alors nous lui avons raconté – l'atelier de Juliette, les désirs enfouis, l'amour qui avait dormi si longtemps, les rues de New York, la brise d'avril et la chambre du Soho [...] » (S, 443).

3.1.2 *Gin tonic et concombre*

1. Un personnage vit dans une situation d'équilibre euphorique.	Nous apprenons que l'héroïne, Marine, a renoué avec Christophe alors qu'elle l'avait récemment laissé. Des incertitudes tourmentent, malgré tout, le personnage de Marine qui a pourtant fait le choix de retourner auprès de cet homme: « Pourtant, j'étais contente. Je n'étais pas extatique, mais j'étais contente. [...] la seule et unique chose dont je pouvais me plaindre était de ne pas être complètement hystériquement, on-est-seuls-au-monde-et-c'est-merveilleux amoureuse de lui. Mais, (il y avait toujours un "mais") je l'aimais beaucoup » (G, 15).
2. Apparaissent des difficultés graves mettant en jeu sa survie ou sa liberté.	La situation d'équilibre est alors renversée lorsque Christophe apprend que Marine a couché avec son ami et collègue de travail pendant leur séparation. L'héroïne fait, par la suite, un impair, en embrassant son ami Jeff accentuant alors le déséquilibre émotif du personnage féminin.
3. Le protagoniste résiste à l'adversité et se prépare avec détermination à renverser la situation (c'est normalement la phase longue du récit).	Bouleversée par ses relations infructueuses, Marine tente alors de se rapprocher de Gabriel, inconnu pour lequel elle fantasme depuis quelque temps, mais son attirance pour Jeff complique la situation.
4. Il subit un échec d'ordre affectif.	Malgré ses nombreuses hésitations, Marine choisit de vivre une relation amoureuse avec Gabriel. Toutefois, les exigences relationnelles de Marine le font fuir.
5. Il parvient au succès.	À la suite d'une discussion sur leurs comportements et attitudes, Gabriel et Marine forment enfin un couple.

6. Il connaît un rétablissement d'ordre affectif.	À la fin de cette anecdote, la relation d'amitié entre Marine et Jeff s'est fortifiée et l'héroïne connaît finalement la plénitude : « [...] j'ai pensé que j'avais enfin retrouvé mon équilibre, et que je n'avais plus peur » (G, 523).
7. Il prend la parole pour narrer sa propre aventure	Dans l'épilogue, Marine revient sur cette période d'attente, celle qui précède l'engagement de Gabriel : « "Donne-moi une chance", m'avait-il dit près de cinq mois plus tôt, et je m'étais demandé si ce n'était pas plutôt lui qui m'en donnait une. Et la prudence des premières semaines avait succédé à un abandon graduel [...] (G, 519) ».

3.1.3 *Volte-face et malaises*

1. Un personnage vit dans une situation d'équilibre euphorique.	
2. Apparaissent des difficultés graves mettant en jeu sa survie ou sa liberté.	Quelques lignes de la première page du roman nous informent du malheur qui affecte l'équilibre du personnage de Geneviève : « Ça n'allait pas bien. [...] Il n'avait d'ailleurs pas été question de sortir pendant presque dix jours, depuis que Florian m'avait annoncé qu'il me laissait pour une autre femme. [...] il me fallait quelque chose pour allonger ce qui restait de la bouteille de vodka que Catherine m'avait charitablement apportée quatre jours plus tôt et qui avait été consommée dans un marathon d'apitoiement sur moi-même et de délectation morose » (V, 9).
3. Le protagoniste résiste à l'adversité et se prépare avec détermination à renverser la situation (c'est normalement la phase longue du récit).	Geneviève qui cherche à sortir de son marasme depuis sa rupture avec Florian entreprend de fréquenter Maxime.
4. Il subit un échec d'ordre affectif.	Geneviève met fin à sa récente relation afin de retourner auprès de Florian, mais cette situation tant rêvée rend l'héroïne malheureuse puisqu'elle éprouve finalement des sentiments amoureux pour le héros, Maxime.
5. Il parvient au succès.	Surpris par la déclaration d'amour de l'héroïne, Maxime accepte, après réflexion, le retour de Geneviève.
6. Il connaît un rétablissement d'ordre affectif.	L'héroïne trouve enfin le courage de quitter son emploi, celui d'écrivaine d'autobiographie de vedettes, afin de se lancer dans la rédaction de ses propres histoires.

7. Il prend la parole pour narrer sa propre aventure	Dans l'épilogue, Geneviève discute de sa relation amoureuse passée avec Florian: « je l'avais aimé tel qu'il était, après tout, et j'aurais peut-être continué à l'aimer si je n'avais pas tant changé » (V, 522). L'héroïne revient sur sa séparation avec Maxime, sur cette décision qui aurait pu être irréparable : « [...] j'avais par ma très grande faute, fait presque tout pour passer à côté de cette relation et de cet homme, mais il était là, dans mes bras à moi [...] » (V, 522).
--	---

Nous pouvons constater que le début de *Volte-face et malaises* se distingue de celui des deux premiers romans. En effet, dans la dernière œuvre de Rafaële Germain, l'échec amoureux constitue la situation initiale. Cette séparation met en jeu la survie du personnage principal à tel point que celui-ci est comparé, de façon répétitive, à un malade. L'héroïne est ainsi associée à un « patient comateux » (V, 37), « une personne en convalescence » (V, 75), « une grande malade » et une « handicapée » (V, 119). Cette description du personnage féminin récupère, en quelque sorte, le *topos* de la maladie d'amour, un invariant structurel du roman d'amour explicité par Pascale Noizet¹⁶⁷. Même s'il n'est pas question ici de symptômes physiques avant-coureurs du sentiment amoureux, mais plutôt d'une somatisation causée par la séparation de l'être aimé, nous croyons, dans les deux cas, que « tout se passe comme si l'héroïne, piégée par les signes de la maladie d'amour, ne pouvait échapper aux manifestations physiologiques qui s'imposent alors comme étant irréductibles au sentiment¹⁶⁸ ». Bien que les deux premières œuvres nous proposent, de prime abord, des personnages heureux, leur situation d'euphorie est rapidement ébranlée en raison des nombreuses remises en question des héroïnes. Force est de constater que le début des trois romans correspond davantage à la deuxième étape de l'intrigue, à ces difficultés graves qui mettent en jeu la survie ou la liberté du personnage principal. Puisque ce motif fait partie des quatre étapes nécessaires au scénario du best-seller, nous pouvons d'emblée dire que les trois romans de Rafaële Germain cadrent certes avec les motifs principaux, mais qu'ils récupèrent aussi pratiquement l'ensemble des motifs secondaires. Le troisième motif occupe également

¹⁶⁷ Pascale Noizet, *L'idée moderne d'amour. Entre sexe et genre : vers une théorie du sexologie*, thèse, Université du Québec à Montréal, 1992, f. 178.

¹⁶⁸ *Ibid.*, f. 192.

une place prépondérante dans les récits de Rafaële Germain répondant ainsi à l'espace accordée, selon Denis Saint-Jacques, concernant cette étape du scénario du best-seller. Cette longue phase se compare, à juste titre, au nombre de pages octroyées à la confrontation polémique dans le roman d'amour: « Il faut sans doute voir que ce modèle a une parenté manifeste avec celui du roman *Harlequin* tel que mis en évidence par Julia Bettinotti dans *La corrida de l'amour*¹⁶⁹ ». Ces trois romans, comme nous l'avons démontré lors du deuxième chapitre de ce mémoire, ont en commun une trame amoureuse et ceci transparait dans la description narrative que nous venons d'effectuer. Il nous semble alors pertinent d'étudier le scénario du best-seller en tenant compte de cette proximité avec celui du roman d'amour.

De son modèle des livres à succès, Denis Saint-Jacques a « [...] pu inférer un scénario d'intrigue hypercodée sur le plan idéologique en rapport avec le lecteur statistiquement le plus probable des best-sellers : un mythe de la lutte pour la réussite de l'individu dans la société capitaliste libérale¹⁷⁰ ». De ce fait, le rapprochement avec le modèle *Harlequin* est alors indéniable puisqu'il « [...] évoque, sur le plan affectif, le modèle général de réussite¹⁷¹ ». D'ailleurs, parmi les thèmes dominants des best-sellers relevés dans *Ces livres que vous avez aimés. Les best-sellers au Québec de 1970 à aujourd'hui*, les écrivaines auraient tendance à écrire des romans de « réussite affective ou amoureuse » et les écrivains à rédiger des livres sur la « réussite économique ou sociale¹⁷² ». Répondant à la thématique habituelle des best-sellers féminins, les romans de Rafaële Germain raconteraient donc l'évolution d'un personnage féminin central jusqu'à l'atteinte de son succès amoureux. Bien que, dans *Soutien-gorge rose et veston noir*, trouver le grand amour serait l'objectif explicite de Chloé, il demeure tout aussi important pour le personnage de *Gin tonic et concombre*.

¹⁶⁹ Denis Saint-Jacques (dir.) et al., *Ces livres que vous avez aimés. Les best-sellers au Québec de 1970 à aujourd'hui*, op. cit., p. 23.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 225.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 238.

¹⁷² *Ibid.*, p. 161.

Marine tente, par exemple, de résoudre ses relations infructueuses en ayant un rapport intime avec son ami Jeff :

[...] le fait qu'il y avait sans doute peu de choses aussi moches à faire, quand on se sentait seule et coupable d'avoir mal aimé deux hommes en même temps, de s'apprêter à faire la même chose avec le premier venu fût-il (et à pire raison, s'il l'était) votre meilleur ami. [...] quand je n'allais pas bien, je cherchais les bras d'un homme comme d'autres cherchent une bouteille de vin. (bon. Pour être bien honnête, je cherchais les bras d'un homme ET une bouteille de vin et ce soir-là, j'avais trouvé les deux) [*sic*] (G, 98).

Cette citation évoque cette idée d'appétit insatiable des personnages féminins décrite par Madone M. Miner dans *Insatiable Appetites: Twentieth-Century American Women's Bestsellers*¹⁷³. Dans l'extrait, le personnage de Marine soulève le caractère pitoyable et comique de cette constante quête d'apaisement qui semble la déterminer: « À la fois constat d'une incongruité et appel au changement, l'ironie sur soi – "the self depreciation" (Barreca, 1991) – reste empreinte d'une empathie quelques fois désillusionnée, pour le sujet (elles-mêmes), dont [les narratrices] se moquent¹⁷⁴ ». Les termes employés par Madone M. Miner, dans sa théorie du best-seller féminin, sont repris de façon quasi exacte lors d'un échange entre l'héroïne de *Volte-face et malaises* et son amie Catherine :

« [...]

— J'en *peux* plus de pas avoir de chum. Je sais que ça se dit pas, mais j'en *peux* plus.

— Je sais.

— Je manque pas d'amour puis je devrais pas me plaindre mais... on est crissement insatiables, hein?

— Oui. Crissement. »

Nous nous sommes prises par les épaule et nous avons continué jusqu'à l'appartement, deux célibataires parmi tant d'autres. Était-ce une mauvaise chose? Une insatiable soif d'amour était-elle nécessairement pathétique? Il me semblait que nous avions été abreuvées de cette théorie, inondées de stéréotypes peu flatteurs de filles cherchant désespérément l'amour. [...] Comment pouvions-nous ne *pas* avoir soif? C'était impossible. (V, 264-265)

¹⁷³ Madone M. Miner, *op. cit.*, 141 p.

¹⁷⁴ Lucie Joubert, *Le carquois de velours. L'ironie au féminin dans la littérature québécoises : 1960-1980*, Montréal, l'Hexagone, 1998, p. 51.

Si les personnages féminins des cinq best-sellers américains que Madone M. Miner analyse auraient tendance « to eat as much as on desires, to fill and overfill oneself with food, affection and pages¹⁷⁵ », l'héroïne dans la *chick lit* serait bien souvent une « fille célibataire qui fume et boit plus que de raison tout en se lamentant sur son avenir sentimental¹⁷⁶ ».

En suivant ainsi les étapes du scénario motif, les œuvres de Rafaële Germain auraient des liens d'affinité avec le roman d'apprentissage. Selon Florence Bancaud, même « si le roman de formation apparaît comme un genre complexe et difficile à délimiter¹⁷⁷ », certaines caractéristiques peuvent nous permettre d'établir des rapports avec les romans à l'étude. Friedrich von Blanckenburg formule une première définition du genre en s'appuyant sur *Agathon* de Wieland, publié en 1766. Selon Florence Bancaud, à ce moment, « [l]e but du *Bildungsroman* est l'exploration de l'âme et du cœur humain afin de permettre à l'homme de mieux se connaître lui-même et d'acquérir une personnalité harmonieuse en adéquation avec les exigences de la société¹⁷⁸ ». Les romans de notre corpus correspondraient à cette définition sans toutefois s'inscrire parmi les romans d'apprentissage au féminin comme l'entend Katherine B. Payant dans son ouvrage *Becoming and Bonding : Contemporary Feminism and Popular Fiction by American Women Writers*¹⁷⁹. À la suite d'une phase de crise, les héroïnes dans la *chick lit* atteignent la réussite, principalement amoureuse, mais n'acquièrent point une liberté en terme d'émancipation par rapport à la société patriarcale dans laquelle elles vivent. Le thème de la réussite cadre, ici, avec l'hétéronormativité évoquée précédemment, c'est-à-dire avec le stéréotype de la femme en relation, la femme liée. La fin des romans de Rafaële Germain souligne l'identité du personnage, sa « nature » féminine, et son succès amoureux

¹⁷⁵ Madone M. Miner, *op. cit.*, p. 137.

¹⁷⁶ Stéphanie Soran-Pivont, *op. cit.*, f. 220.

¹⁷⁷ Florence Bancaud, « Le *Bildungsroman* allemand : synthèse et élargissement du roman de formation ? », dans Philippe Chardin (dir.), *Roman de formation, roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères*, Paris, Éditions Kimé, 2007, p. 39.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 41.

¹⁷⁹ Katherine B. Payant, *op. cit.*, 256 p.

constituerait sa seule grande victoire. Les personnages qui composent les récits de ce sous-genre littéraire sont, en quelque sorte, le reflet d'un ordre sociétal dominant et de ses contraintes. Wilhelm Dilthey, en 1906, décrivait d'ailleurs le roman d'apprentissage comme ceci : un jeune personnage « entre dans la vie, se met en quête d'âmes proches de la sienne, fait l'expérience de l'amitié et de l'amour, mais est aussi confronté aux dures réalités de la vie, mûrissant ainsi au gré de diverses expériences pour parvenir à se trouver et à s'assurer du rôle qu'il doit tenir dans le monde¹⁸⁰ ». La *chick lit* se présente, selon Stephanie Harzewski, comme un nouveau roman de mœurs combinant diverses formes populaires et littéraires telles que le manuel pratique (self-help book) ainsi que les tests et articles de magazines féminins¹⁸¹. En ayant accès à la vie des héroïnes, à leurs faits et gestes, nous pouvons considérer la *chick lit* comme un manuel pratique proposant une référence – un modèle féminin parmi d'autres – de formation identitaire dans une société patriarcale. Chloé, qui fait le choix de rejeter le *Manifeste du célibat*, s'adapte à son nouveau mode de vie, tout comme Marine et Geneviève qui cherchent à se définir à l'aide de Gabriel et Maxime. Afin d'atteindre un équilibre psychique, les protagonistes cherchent principalement ce qui leur manque : « L'amour n'est qu'un moyen pour elle [l'héroïne] de justifier son identité et surtout de vivre et raconter une histoire, son histoire¹⁸² ». Les amis ont ainsi le rôle de guides, de conseillers, permettant aux héroïnes d'agir convenablement, de faire des choix. Marine en fait d'ailleurs le constat :

Une partie de moi, résolument lucide et résistant depuis longtemps déjà aux constants assauts de mon irrationalité, savait pourtant fort bien que la réponse à mes questions ne se trouvait pas chez Jeff ou dans les courriels interminables que j'échangeais avec mon frère, mais en moi. C'était simpliste, mais il y avait des années déjà que je demandais aux autres et à ce que j'appelais « la vie en général » des réponses pour tout (G, 217).

¹⁸⁰ Wilhelm Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*, Leipzig, Teubner, 1906, p. 327-329, cité dans Florence Bancaud, *op. cit.*, p. 42.

¹⁸¹ Stephanie Harzewski, « Tradition and Displacement in the New Novel of Manners », dans Suzanne Ferriss and Mallory Young (dir.), *Chick Lit : The New Woman's Fiction*, New York, Routledge, 2005, p. 41-43.

¹⁸² Séverine Olivier, « La *chick lit* ou les mémoires d'une jeune femme "dérangée" », *Belphégor. Littérature populaire et culture médiatique*, vol. 6, n°2, juin 2007, en ligne, http://etc.dal.ca/belphegor/vol6_no2/articles/06_02_oliv_chic_fr.html, consulté le 28 janvier 2014.

Comme nous l'avons présenté lors du premier chapitre, si les héroïnes ridiculisent tous les guides destinés aux femmes, elles s'y intéressent malgré tout puisque tous les moyens sont bons afin d'atteindre le bien-être, la réussite amoureuse. Les protagonistes tentent parfois certaines actions présentées dans les livres sentimentaux et de psychologie populaire. Par exemple, se réfugiant dans un chalet pendant deux semaines, Geneviève s'inspire du trajet initiatique d'un personnage féminin de roman à succès :

Maxime [...] m'avait demandé si je me prenais pour la fille de *Eat Pray Love*, ce qui m'avait vexée parce que j'avais pensé, justement, à la fille de *Eat Pray Love*, qui avait choisi de s'exiler pendant je ne savais trop combien de temps sur une petite île pour réfléchir et « plonger en elle-même » (V, 299-300).

Malheureuse depuis le départ de Florian, Geneviève, malgré ses préjugés, consulte également une psychologue : « Je payais une femme quatre-vingt-cinq dollars de l'heure pour me faire dire qu'il y avait sans doute des trésors cachés sous ma marde intérieure *et je trouvais cela pertinent*. J'ai soudain eu envie d'éclater de rire » (V, 103). L'italique évoque le caractère absurde et comique de la phrase, mais également l'importance de l'aide psychologique afin d'apaiser ses angoisses. Puisque les héroïnes n'obtiennent pas toujours de réponses dans les conseils de leurs amis et les guides féminins, leur histoire qui comporte son lot d'essai-erreur se présente, tout de même, comme un témoignage de succès, un *modus operandi* éprouvé. Insistant sur l'aspect pédagogique des œuvres télévisuelles américaines populaires, François Jost estime que les fictions telles que *Sex and the City* « [...] apportent plutôt des connaissances sur les comportements possibles dans telle ou telle situation, du savoir-être¹⁸³ ». Cette idée de formation à la fois du personnage et du lecteur serait aussi spécifique au *Bildungsroman* selon les travaux de Karl Morgenstern de 1816 et 1820¹⁸⁴. Jacques Lemieux nous précise ce qu'il entend par l'exemplarité lorsqu'il évoque l'aspect instructif des récits à succès :

¹⁸³ François Jost, *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme?*, Paris, CNRS Éditions, 2011, p. 31.

¹⁸⁴ Florence Bancaud, *op. cit.*, p. 41.

[...] l'encyclopédie du best-seller sert de caution à l'aspect exemplaire de la fable : un héros ou une héroïne constitue un modèle à imiter, dans la mesure où son action s'inscrit dans un univers plausible et cohérent, mais en même temps distrayant, puisque différent de l'univers empirique du lectorat¹⁸⁵.

La *chick lit* emploie donc un mode fictionnel stratégique, le « mode mimétique bas » – de plus en plus répandu aujourd'hui selon François Jost –, car ce type de fiction « [...] développe des scénarios à propos de personnages qui sont à la fois égaux aux êtres humains et à leur environnement¹⁸⁶ ». Cette attestation de réussite d'un personnage de femme ordinaire, c'est-à-dire maladroit et imparfait, assure une certaine proximité avec la lectrice et demeure, de plus, édifiante au niveau de la sphère privée.

Récupérant la structure narrative du best-seller ainsi que son thème de la réussite, notre corpus ne reprend pas qu'un modèle littéraire, il s'inspire d'un schème culturel aux origines bien connues qu'il nous faut alors considérer comme stratégie d'écriture : « [...] le scénario de survie et de réussite se réalise de façon plus fréquente et plus exemplaire en domaine américain que du côté québécois ou français. Le récit fondamental des best-sellers du marché québécois nous vient bien du lieu fort de l'idéologie qu'il exporte : les États-Unis¹⁸⁷ ».

3.2 Influence américaine et procédés d'internationalisation

Comme nous l'avons évoqué dans l'introduction, les premières publications de *chick lit* auraient émergé dans le milieu anglophone, plus précisément l'Angleterre et les États-Unis. Depuis le succès de ces romans emblématiques, des écrivains d'origines diverses, tels que Rafaële Germain, ont alors entrepris, plus ou moins spontanément, d'écrire des livres s'inscrivant dans le sous-genre littéraire. Les œuvres étudiées s'ancrent-elles tout simplement

¹⁸⁵ Denis Saint-Jacques (dir.) *et al.*, *Ces livres que vous avez aimés. Les best-sellers au Québec de 1970 à aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 300-301.

¹⁸⁶ François Jost s'appuie sur l'ouvrage de Northrop Frye, *Anatomie de la critique*, afin de classer les différentes fictions télévisuelles américaines. (François Jost, *op. cit.*, p. 19.)

¹⁸⁷ Denis Saint-Jacques (dir.) *et al.*, *Ces livres que vous avez aimés. Les best-sellers au Québec de 1970 à aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 249.

dans la tradition de la *chick lit* de culture américaine ou s'en distinguent-elles par une quelconque signature québécoise ?

Avant de nous pencher sur les procédés d'internationalisation ou d'américanisation qui sont à l'œuvre dans notre corpus, il nous semble d'abord nécessaire de prendre en considération quelques recherches filmiques et télévisuelles pour notre analyse. Sachant que certains romans de *chick lit* ont été adaptés au petit et au grand écran – nous pouvons penser à *Sex and the City*, *Bridget Jones's Diary*, *The Devil Wears Prada* et *Confessions of a Shopaholic* –, nous nous intéresserons, plus spécifiquement, aux études sur les fictions audiovisuelles destinées à un public féminin puisque

La communauté formelle et thématique des récits écrits et audiovisuels résulte de la forte cohésion du discours de l'imaginaire social commun. Ce dernier se développe sans se dissoudre dans la diversité de ses formes de médiatisation (Angenot, 1989 : 13-39 ; Cambron, 1989). Ce que la narrativité propose de façon séminale, c'est une mise en représentation dynamique : des personnages et leurs évolutions, situés dans une époque et un espace quelconques. La matérialisation de telle réalisation verbale, visuelle ou mixte reste secondaire¹⁸⁸.

Ainsi, nous tiendrons également compte de la *chick culture* qui regroupe toutes les formes culturelles et médiatiques, majoritairement américaines et britanniques, qui se destinent principalement aux femmes de classe moyenne entre la vingtaine et la trentaine¹⁸⁹. La *chick culture* renferme ainsi les *chick flicks*, c'est-à-dire les *chick movies*, la *chick lit* ainsi que la *chick TV*, mais d'autres manifestations de culture populaire s'insèrent, selon Suzanne Ferris et Mallory Young, telles que les magazines, les blogs, la musique, etc¹⁹⁰. Nous souhaitons, plus concrètement, considérer les analyses de fictions audiovisuelles à succès pour l'examen de notre corpus puisque, selon Jacques Lemieux,

[...] les genres télévisuels préférés sont associés aux genres de lectures préférées [...] c'est davantage du côté de la complémentarité que de la

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 199.

¹⁸⁹ Suzanne Ferris et Mallory Young (dir.), *Chick Flicks : Contemporary Women at the Movies*, New York, Routledge, 2008, p. 1.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 1-2.

concurrence qu'il faut examiner les rapports entre la réception du livre, celle de la télévision et éventuellement celle d'autres médias. Cette complémentarité – esthétique thématique ou idéologique – devrait particulièrement se manifester dans les relations entre la lecture des best-sellers et la réception des autres productions culturelles de grande consommation¹⁹¹.

Nous avons choisi de retenir, parmi les études audiovisuelles pertinentes pour notre sujet, l'ouvrage *Chick Flicks : Contemporary Women at the Movies* ainsi que l'étude de François Jost, *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme?*, qui travaille à partir des séries télévisées américaines à succès, telles que *Sex and the city*, *Ally McBeal* et *Desperate Housewives*¹⁹².

Outre la publication de romans spécifiquement de *chick lit* dans le milieu québécois et la reprise d'un scénario de réussite typique, d'autres stratégies d'écriture transnationales participent à l'intérêt porté aux œuvres étudiées. Il semblerait, par exemple, qu'il est usuel dans la *chick lit* de trouver un nombre important de citations de produits de consommation et de marques. Selon Françoise Hache-Bissette, « les références – volontairement internationales – sont communes à tous les lecteurs, facilitant ainsi la circulation de cette littérature. L'impact de ces citations est tel que des marques ont négocié des placements de produits dans les livres à paraître¹⁹³ ». Bien que nous ne puissions point affirmer que les produits nommés dans les romans de Rafaële Germain le sont à des fins publicitaires, il demeure que nous retrouvons, en effet, une pléthore de références internationales. Ces marchandises importées au Québec qui sont citées semblent faire partie du quotidien des personnages. Il est question, pour en nommer quelques-uns, de la boisson énergétique Gatorade (*S*, 9; *V*, 501), de la gomme à mâcher Hubba Bubba (*G*, 401), du médicament de marque Tylenol (*S*, 341; *G*, 114; *V*, 501) et du jeu commercialisé Scrabble (*G*, 361; *V*, 12, 42). Le terme Kleenex (*G*, 490), par exemple, est employé pour désigner indifféremment les

¹⁹¹ Denis Saint-Jacques (dir.) *et al.*, *Ces livres que vous avez aimés. Les best-sellers au Québec de 1970 à aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 328-329.

¹⁹² Ces séries télévisées sont d'ailleurs citées dans l'ouvrage *Chick Flicks : Contemporary Women at the Movies* dirigé par Suzanne Ferris et Mallory Young.

¹⁹³ Françoise Hache-Bissette, « La *Chick lit* : romance du XXI^e siècle? », *Le temps des médias*, n°19, 2012, p. 108.

papiers mouchoirs. D'autres marques semblent manifestement s'être transformées en des noms communs en raison de leur implantation massive dans le monde. Marine choisira d'employer, par exemple, le terme « googler » (*G*, 281) plutôt que « rechercher » puisque le moteur de recherche, Google, s'impose actuellement dans le milieu Internet. Il n'y a pas que cet exemple qui rend compte de l'univers actuel et contemporain dans lequel baignent les personnages de la *chick lit*. Ces derniers conversent, entre autres, par l'entremise de SMS (*G*, 155; *V*, 209) ainsi que de téléphones cellulaires (*V*, 65) et font également usage de Facebook (*G*, 197; *V*, 12), réseau social en ligne connu mondialement, et du baladeur numérique de marque iPod (*V*, 13) à la popularité internationale. Indice de temps et de modernité dans le roman *Gin tonic et concombre*, le courriel électronique est employé par l'héroïne afin de communiquer avec son frère Frédéric qui vit en France et ce média est aisément identifiable grâce à la mise en page de certains passages du livre.

Nous retrouvons aussi nombre de références intertextuelles, c'est-à-dire « [...] la présence littérale (plus ou moins littérale, intégrale ou non) d'un texte dans un autre [...] »¹⁹⁴. Du magazine *People* (*S*, 294) à la figure familière du Capitaine Haddock (*V*, 306) et du Dr Jekyll (*G*, 289) en passant par *Twilight* (*V*, 128), roman à succès adapté au grand écran, notre corpus propose ainsi un large éventail de littérature de consommation. Plus exactement, les romans regorgent de références culturelles diverses provenant de la sphère médiatique. Il est question de personnalités publiques connues telles que Tom Cruise (*S*, 296), Jimi Hendrix (*G*, 474), Britney Spears (*V*, 497) et de chansons populaires telles que *Like a Virgin* de Madonna (*S*, 437), *Love Me Tender* d'Elvis Presley (*S*, 409) et « la toune de *Bodyguard* » interprétée par Whitney Huston (*V*, 13). Les romans recèlent ainsi de nombreuses références intermédiales. Par intermédialité, nous entendons simplement – sans nous immiscer dans le débat qu'impose la définition du terme – les relations qui existent entre différents médias¹⁹⁵. Les personnages citent, entre autres, le film *Le Seigneur des anneaux* (*S*, 76, 87, 195, 254,

¹⁹⁴ Gérard Genette, « Introduction à l'architexte », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Théorie des genres*, Éditions du Seuil, Paris, 1986, p. 157.

¹⁹⁵ Jürgen E. Müller, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 10, n° 2-3, 2000, p. 105-134.

320, 321, 390; *G*, 155), la série télévisée populaire *Seinfeld* (*S*, 244; *G*, 79) et celle d'animation *The Simpsons* (*V*, 424). Tous ces éléments cités ont de prime abord en commun de favoriser le réalisme du récit et, conséquemment, la reconnaissance du lectorat. Toutefois, comme le signale François Jost, cette familiarité qui est nécessaire à l'adhésion du public a pour conséquence d'être éphémère. Ce qu'il entend par l'« actualité de dispersion » lorsqu'il fait l'analyse de diverses séries américaines à succès, « c'est l'écume des jours, l'apparition et la disparition de tous ces événements, petits et grands, qui traversent notre vie, et celle des médias, au quotidien¹⁹⁶ ». À son tour, Françoise Hache-Bissette confirme cette assertion du côté littéraire : « Cet ancrage fort dans la société actuelle et la culture populaire qui fait la force de la *Chick lit* est aussi une faiblesse : les romans paraissent vite datés, les références culturelles évoluent selon les époques¹⁹⁷ ». Bien qu'elle ne puisse certifier le succès des romans, cette procédure est une stratégie d'écriture qui a certes fait ses preuves. Nous croyons alors que cette situation peut expliquer la production massive de romans de *chick lit* puisqu'aussitôt qu'un livre devient caduc, d'autres prennent alors la place proposant ainsi au lectorat un nouveau récit garant d'actualité, de familiarité. Nous avons cependant remarqué que même si nombre de références renvoient à l'univers culturel immédiat des lectrices d'une vingtaine et d'une trentaine d'années, certains éléments cités précédemment – nous pouvons penser à Elvis Presley et Jimi Hendrix – appartiennent à des générations antérieures. De ce constat, le lectorat serait peut-être plus vaste que nous pourrions le croire.

Ces marques de commerce, références littéraires, personnalités publiques, chansons, films et séries télévisées sont – ou s'assimilent à – des produits industriels diffusés largement et appréciés par le plus grand nombre. Ces références appartenant à la culture populaire, à la culture de masse, que nous retrouvons à l'intérieur des livres, sont cohérentes avec la *chick lit* puisque ce sous-genre littéraire est, à son tour, un produit à grand tirage de la culture médiatique¹⁹⁸. Toutefois, ces sources auraient tendance à être plus abondantes, semble-t-il, dans la version masculine du sous-genre, c'est-à-dire la *lad-lit* :

¹⁹⁶ François Jost, *op. cit.*, p. 10.

¹⁹⁷ Françoise Hache-Bissette, *op. cit.*, p. 111.

¹⁹⁸ Sévérine Olivier, « La *chick lit* ou les mémoires d'une jeune femme "dérangée" », *op. cit.*

La *chick-lit* a pour héroïne et sujet principal la femme, le lecteur y trouvera alors tout ce qui touche à l'apparence. Les hommes, étant moins sensibles que les femmes à cet aspect, sont plus naturellement tournés vers des éléments de culture populaire, englobant programmes télévisés, films ou musique¹⁹⁹.

Si l'emploi du terme « naturellement » nous semble particulièrement inadéquat – puisqu'il est précisément question d'une orientation socioculturelle – nous observons tout de même, à partir de cette différence genrée et non sexuelle, une ressemblance entre les romans de Rafaële Germain et ceux de la *lad-lit*. En intégrant une variété de références non exclusives au genre féminin, nous croyons que les œuvres étudiées augmentent ainsi les chances de proximité avec son lectorat. Bien évidemment, les romans de notre corpus comportent des références genrées. La mode vestimentaire prend habituellement une place de manière patente dans les romans de *chick lit* et les *chick flicks*²⁰⁰. Le personnage de Chloé, par exemple, feuillette le magazine de mode *Vanity Fair* (*S*, 140, 351), s'imagine « [...] dans de jolies robes Pucci, comme Kate Moss sur la Croisette » (*S*, 202) et magasine auprès d'Antoine, personnage à l'aise financièrement, qui « [...] se prom[ène] chez Sacks et Bergorf Goodman, parmi les robes légères et les petites camisoles à 300 dollars » (*S*, 422). L'héroïne de la *chick lit*, tout comme la lectrice, « [...] recherche les mêmes marques de créateurs et est attirée par les mêmes marques de luxe²⁰¹ ». Si ces objets luxueux soulignent l'ubiquité de la consommation, ils dévoilent également les contraintes économiques et matérielles du personnage central qui est confronté à une classe sociale supérieure à la sienne. De cette observation, force est de constater la présence de références provenant de la classe aisée à l'intérieur des romans de Rafaële Germain. Interrogés par ces autres sources culturelles, nous croyons que leur insertion sert davantage qu'au réalisme des récits et qu'elles travaillent

¹⁹⁹ Stéphanie Soran-Pivont, *op. cit.*, f. 261.

²⁰⁰ Plusieurs chercheurs qui ont étudié la *chick lit* ainsi que sa version audiovisuelle ont révélé l'omniprésence thématique de la mode. (Françoise Hache-Bissette, *op. cit.*, p. 108; Suzanne Ferriss et Mallory Young (dir.), *Chick Flicks : Contemporary Women at the Movies*, *op. cit.*, p. 18; Suzanne Ferriss et Mallory Young (dir.), *Chick Lit : The New Woman's Fiction*, New York, Routledge, 2006, p. 11; Sévérine Olivier, « La *chick lit* ou les mémoires d'une jeune femme "dérangée" », *op. cit.*; Stéphanie Soran-Pivont, *op. cit.*, f. 260-284.)

²⁰¹ François Hache-Bissette, *op. cit.*, p.103.

stratégiquement à rejoindre le lectorat des best-sellers qui est de classe et de culture moyenne²⁰².

3.1 Le conflit entre les champs culturels

De façon récurrente, nous notons l'emploi d'un procédé d'écriture particulier, celui d'accoler à des sujets destinés aux femmes, tels que l'amour et l'apparence corporelle, des références filmiques ou littéraires du circuit restreint. Chloé complimente les vêtements de Juliette qui lui donne l'allure de Jean Seberg dans le film *À bout de souffle* de Jean-Luc Godard (S, 126), compare la coiffure de sa mère à la romancière Zelda Fitzgerald (S, 221) et décrit son baiser échangé avec Simon en se référant *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust (S, 123-124). Ces échanges qui ont pour fonction d'attiser l'intérêt des lectrices les enjoignent inévitablement à porter attention à ces références classiques. Ces citations nous permettent de considérer, en l'adaptant quelque peu, l'assertion de François Hache-Bissette : « Les références littéraires semées pas les auteures au détour des pages ont même entraîné la redécouverte des grands classiques de la littérature sentimentale²⁰³ ». S'il est juste que nous retrouvons des références à la littérature sentimentale classique telles qu'*Autant en emporte le vent* de Margaret Mitchell, *Madame Bovary* de Flaubert (S, 53) et *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand (S, 100), nous repérons également des références à Danielle Steel (S, 100), auteur populaire de romans d'amour, ainsi qu'aux figures de proue de la *chick lit* telles que *Bridget Jones's Diary* (S, 80) et *Sex and the City* (S, 113; G, 172; V,11). Notre corpus propose ainsi un nombre de références savantes et populaires, non seulement littéraires, que le lectorat peut reconnaître et découvrir. Ces renvois accompagnés de quelques informations, telles que l'allure d'un personnage ou d'une écrivaine, si elles sont inconnues du lectorat, s'ajoutent alors à leur connaissance encyclopédique répondant ainsi au caractère instructif du best-seller.

²⁰² Denis Saint-Jacques (dir.) et al., *Ces livres que vous avez aimés. Les best-sellers au Québec de 1970 à aujourd'hui*, op. cit., p. 291.

²⁰³ François Hache-Bissette, op. cit., p. 112.

Nous supposons, à partir de ces références à la fois populaires et savantes, que les personnages circulent entre différents champs culturels, mais ne réussissent point à s'inscrire essentiellement dans l'un ou l'autre des milieux. À ce propos, dans son récent ouvrage, Beth Driscoll définit la *middlebrow* par rapport à sa position culturelle intermédiaire : « [...] the middlebrow is provisional and relational, always defined by reference to its neighbours, the popular lowbrow and the elite highbrow²⁰⁴ ». Dans *Gin tonic et concombre*, lorsque Jeff, ami de l'héroïne, présente un concept à ses amis, il illustre le conflit qui existe entre les deux champs :

« [...] Tu sais, la théorie selon laquelle quand quelque chose te fait peur, faut justement que tu fonces? »

Il s'est heurté à trois regards vides qui, de toute évidence, n'avaient jamais entendu parler de la théorie en question.

« Ben voyons, c'est pas Kierkegaard quand même, tout le monde a déjà entendu parler de ça! [...] » (G, 256)

En faisant un rapprochement entre l'attitude ahurie de ses interlocuteurs et la philosophie de Kierkegaard, Jeff fait une critique de la culture savante en soulignant son inaccessibilité, son hermétisme, pour le reste de la population. D'un autre côté, il applique un jugement négatif envers ses amis puisqu'il ridiculise leur manque de connaissances, leur ignorance, souvent attribué aux classes populaires par ceux appartenant à la culture savante. Un autre exemple significatif du rejet de l'un ou l'autre des champs culturels prend place dans *Volte-face et malaises*. Dans ce dernier roman de Rafaële Germain, l'un des principaux sujets de discussion entre le personnage de Geneviève et de Maxime porte sur l'opposition entre les œuvres de grande consommation et celles appartenant à ce que nous appelons, communément, de la grande littérature. Le héros, Maxime, est un écrivain à la fois de poésie et de romans policiers. Lorsqu'il raconte ses débuts dans l'écriture de polars, Maxime explicite à Geneviève la désapprobation qu'il éprouvait dès lors envers la littérature populaire :

²⁰⁴ Beth Driscoll, *The New Literary Middlebrow : Tastemakers and Reading in the Twenty-First Century*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014, p. 7. À ce sujet, le terme a été défini, entre autres, par Virginia Woolf, « Middlebrow », *The Death of The Moth and Other Essays*, New York, Harcourt, 1942, p. 176-186, voir aussi Dwight Macdonald, « Masscult and Midcult », *Against the American Grain*, New York, Da Capo Press, 1962 [1960], p. 3-75.

Y avait une partie de moi qui se sentait un peu coupable de pas être en train de pondre des vers... En tout cas... j'ai fini par écrire le roman puis quand est venu le temps de l'envoyer à un éditeur... j'ai choké.

— T'as choké.

— Full choke. J'avais l'impression que si je faisais ça je trahissais mon idéal. Celui d'être un poète. C'est un peu gênant mais c'était ça (*V*, 149).

Il est partagé entre marquer sa position du côté de la littérature du circuit restreint et celle du circuit élargi puisque son « idéal », pour reprendre le terme employé dans le texte, est d'acquérir une reconnaissance, un capital symbolique, tel que l'entend Pierre Bourdieu, par le milieu intellectuel²⁰⁵. Par l'écriture de romans policiers, le héros fait alors son entrée dans le champ de la culture populaire, milieu sous-estimé par une élite culturelle. Maxime a par ailleurs « [...] obtenu une bourse du Conseil des arts et des lettres du Québec (en tant que poète – le Conseil des arts ne considérant pas, selon lui, le polar comme un art) [...] » (*V*, 153). Devant la perspective dégradante de rejoindre une culture illégitime, Maxime est alors enjoint à employer un pseudonyme pour la signature de ses polars. Cette situation concorde avec celle de l'héroïne puisqu'elle insiste, à son tour, sur le fait qu'elle écrit « [...] des livres de marde [...] des biographies de vedette de série B [...] » et possède, à elle seule, « vingt-cinq pseudonymes » avouant la gêne qu'elle éprouverait s'il elle devait apposer son véritable nom aux ouvrages qu'elle publie (*V*, 151-152). La honte liée à son travail est si grande que Geneviève refuse, de prime abord, de décrire son emploi à sa psychologue:

« Qu'est-ce que tu fais comme travail? m'a demandé Julie, changeant gentiment de sujet.

— Je... j'écris. J'écris des biographies

— Des gens que je connais?

— Oh, je pense pas... » J'ai failli dire Churchill, Marie Curie, Lucrece Borgia, mais un restant d'intégrité m'a fait répondre honnêtement. « C'est des vedettes de télévision... » J'ai commencé à énumérer quelques noms que Julie connaissait. Elle avait lu certains de « mes » livres et les avait adorés.

« Vraiment? Ai-je demandé avec un tel étonnement qu'elle n'a pu s'empêcher de rire.

— Oui, vraiment. Mais... on dirait que toi tu les aimes pas trop, est-ce que je me trompe? » (*V*, 100)

²⁰⁵ Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 191-207.

Geneviève préférerait mentir, faire du « name dropping », c'est-à-dire mentionner des noms connus, des personnalités légitimes de la culture intellectuelle afin d'impressionner son interlocuteur plutôt que de nommer les individus appartenant à la culture populaire pour lesquels elle fait des autobiographies. Par cette attitude ostentatoire, Geneviève refuse de marquer sa position du côté de la culture de masse, qui est souvent considérée péjorativement et rejetée par l'élite. Toutefois, du côté de Maxime, son désaveu envers l'écriture de roman policier est rapidement renversé :

- « T'as été déçu, quand ça s'est mis à marcher? Ai-je demandé, un peu moqueuse.
 — Mon Dieu non! T'as jamais vu des principes prendre le bord aussi vite quand le premier gros chèque est entré.
 — Puis la poésie?
 — Je continue.
 — Ça marche?
 — Absolument pas. » (V, 150)

À l'aide des précédents extraits, nous constatons que le personnage de Maxime hésite entre une reconnaissance institutionnelle, une distinction offerte par la culture légitime, et le capital économique octroyé par la culture populaire. Ce dernier passage nous informe, de surcroît, des difficultés à rejoindre l'élite culturelle, milieu difficile d'accès. Ces exemples nous portent alors à croire que « [...] le conflit des niveaux de culture se résout ainsi, non par l'exclusion de l'un ou l'autre registre, mais plutôt par l'illusoire synthèse des registres au sein d'une culture moyenne qui subsume l'étendue du champ²⁰⁶ ». Cette ambivalence entre deux cultures s'observe de façon patente dans la composition des toiles de Juliette, amie de l'héroïne. Dans *Soutien-gorge rose et veston noir*, Chloé et Antoine découvrent sur les tableaux un extrait d'*À rebours* de Huysmans, un passage d'*Une saison en enfer* de Rimbaud (S, 253), une citation de Camus ainsi que du film *Le Seigneur des anneaux* (S, 254). L'ensemble de ces références décrit cette idée de syncrétisme qui façonne la culture moyenne. Les amis de Juliette dénotent également, parmi les nombreux textes qui recouvrent les toiles, une langue privilégiée:

²⁰⁶ Denis Saint-Jacques (dir.) et al., *Ces livres que vous avez aimés. Les best-sellers au Québec de 1970 à aujourd'hui*, op. cit., p. 252.

- [...] Spontanément. Les phrases, toutes – celles que j’ai écrites moi-même, comme les autres. Elles s’imposaient, puis elles me semblaient essentielles...
- Pourquoi en anglais ?
- Parce c’était comme ça qu’elles m’arrivaient dans la tête. Tout ce que vous voyez, c’étaient des trucs qui m’arrivaient et qu’après j’étais plus capable de m’enlever de l’esprit [...] (S, 253 -254)

En expliquant sa démarche artistique, Juliette confirme en quelque sorte l’influence de la culture américaine au sein du milieu québécois. Un autre exemple vient réitérer cette coprésence culturelle:

- « Un nouveau look? Ai-je dit. Maman, t’as l’air de Francine Grimaldi!
- Sois pas ridicule, ma fille. C’est très seventies, comme look. Pense à Valentina Cortese dans *La Nuit américaine*. [...] » (S, 45)

Dans cet extrait, il est pertinent de relever que la mère de Chloé se réfère à un film français qui a remporté un Oscar, une reconnaissance cinématographique américaine. Le lectorat est ainsi susceptible de reconnaître cette référence filmique grâce à la visibilité offerte par ce prix d’envergure internationale. Il nous faut, de plus, mentionner que cette citation cinématographique met de l’avant cette position culturelle de l’entre-deux. Il est question, dans cet exemple, d’un film à succès dont le réalisateur, François Truffaut, est connu généralement par une communauté restreinte. Il importe également d’indiquer que le lectorat n’a guère besoin d’avoir visionné préalablement le film pour imaginer l’accoutrement de la mère. En faisant référence à Francine Grimaldi, personnalité publique québécoise, le lectorat québécois est prédisposé à reconnaître son habillement. Il s’entremêle alors, dans ce même extrait, une culture féminine, une culture médiane, c’est-à-dire une culture moyenne, ainsi qu’une culture locale. Cette dernière constitue une stratégie d’écriture notable, car elle est un élément de reconnaissance pour le lectorat québécois.

3.4 Adaptation québécoise et procédés de nationalisation

Des personnalités publiques québécoises telles que le cuisinier Ricardo (G, 48), l’humoriste Stéphane Rousseau (G, 16) et le politicien Mario Dumont (G, 248), des productions médiatiques nationales telles que la chanson *Je reviendrai à Montréal* de Robert Charlebois (G, 432), la série télévisée *Lance et compte* (S, 186) et le film à succès *Le Déclin*

de l'empire américain (V, 205) en passant par des produits et marques locaux tels que le magazine *Coup de pouce* (V, 121), *Le journal de Montréal* (V, 183), les manteaux Kanuk (G, 93; V, 22) et la bière Boréale (G, 439), les romans de Rafaële Germain comportent nombre de références culturelles provenant du Québec. Outre ces sources intermédiaires, d'autres procédés d'écriture, tels que les référents spatiaux, insistent sur un milieu précisément québécois et travaille avec la familiarité du lectorat.

Plusieurs espaces géographiques du Québec sont nommés au détour des pages, mais les textes étudiés priorisent les rues et quartiers de Montréal. Marie-Pier Luneau, qui analyse les marques culturelles québécoises dans la série *Le journal d'Aurélié Laflamme* d'India Desjardins, romans de *chick lit* pour la jeunesse, a constaté, au contraire, que « [...] les lieux par exemples ne sont jamais nommés [...] » même si quelques indices lui permettent de deviner qu'il s'agit, entre autres, de la ville de Montréal²⁰⁷. Les œuvres de Rafaële Germain divergent quelque peu de la *chick lit* « classique » puisque les récits ne récupèrent pas l'une des métropoles mondiales pour inscrire l'histoire des personnages. En effet, selon la recette proposée dans « Make Your Own Chick-Lit Novel! », Anna Weinberg s'amuse à tourner au ridicule le sous-genre littéraire en offrant ainsi le choix de situer l'histoire à Londres ou à New York, Manhattan et Gotham, trois espaces similaires²⁰⁸. Les premiers romans de *chick lit*, *Sex and the City* et *The Devil Wears Prada* ainsi que *Bridget Jones's Diary* et *Confessions of a Shopaholic*, prennent respectivement d'assaut la ville de New York et de Londres. La *chick lit* québécoise, en favorisant la métropole de Montréal comme espace privilégié, se rapprocherait ainsi de la *chick lit* internationale et de ses héroïnes vivant dans l'une des grandes villes mondiales. Dans son article « Visions de la ville dans *Sex and the City* : topographie et typographie de l'excès », Élodie Chazalon se penche sur « [...] l'étroite

²⁰⁷ Marie-Pier Luneau, « Georgia, Mia, India...clones de Bridget ? Spécificités culturelles et stratégies éditoriales dans la "chick-lit" pour adolescentes au Québec », dans L. Pinhas (dir.), *L'édition de jeunesse francophone face à la mondialisation*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 180.

²⁰⁸ *Book Magazine*, Juin-août 2003 cité dans Stephanie Harzewski, « Tradition and Displacement in the New Novel of Manners », *op. cit.*, p. 34.

relation entre géographie spatiale et géographie psychosociologique [...]»²⁰⁹ ». Cette proximité s'opère également dans la version québécoise de la *chick lit* puisque Montréal, au même titre que New York, nous est décrit comme espace où règnent liberté et modernité : « [...] la ville marque l'avènement de l'ère hypermoderne et porte au pinacle la plasticité d'individualités qui échappent à toute catégorisation et s'octroient à loisir le droit de s'évader (*evadere* : "se sauver de" mais aussi "aboutir à être")²¹⁰ ». Afin d'illustrer ce progressisme urbain, le personnage de Chloé, dans *Soutien-gorge rose et veston noir*, formule une critique acerbe envers la banlieue de Laval : « Le taxi s'est arrêté devant chez Daphné – un bungalow d'un ennui à périr, qui se distinguait de ses voisins par la position de son garage (à droite plutôt qu'à gauche ! Incroyable !) et ses volets verts (ceux des voisins étaient bleus ! Quelle audace !) » (S, 44). Lorsque l'héroïne décoche une flèche vers la banlieue, elle formule également un jugement envers le choix de vie de sa sœur Daphné. Conservatisme matériel et mode de vie traditionnel vont de pair :

Quand ma sœur avait annoncé, cinq ans auparavant, qu'elle déménageait à Laval, ma mère a failli s'étouffer avec son martini – elle considérait la banlieue comme un endroit pour les gens sans imagination, pour ceux qui voulaient se ranger et "mener des petites petites petites vies" (j'étais plutôt d'accord). Que Daphné choisisse d'y habiter avait été vu comme une espèce de trahison – mais il y avait longtemps que ma mère avait compris que sa fille cadette ne serait jamais comme elle, et elle s'étonnait encore d'avoir élevé, elle, une personne aussi sage et rangée (S, 47).

Mariée et maman, Daphné qui réside en banlieue agirait ainsi comme un mouton de Panurge, suivrait la figure stéréotypée et conventionnelle de la femme liée. Ainsi, le lieu de prédilection pour la vie domestique serait la banlieue de Laval. Ce choix de vie est par ailleurs espéré par la mère de Marine pour sa fille dans *Gin tonic et concombre* :

J'ai cru, bien naïvement, qu'elle se calmerait en apprenant que je voyais Christophe, mais c'était exactement l'inverse qui s'était produit, et même si je le connaissais que depuis huit mois, il aurait fallu que nous ayons déjà trois

²⁰⁹ Élodie Chazalon, « Visions de la ville dans *Sex and the City* : topographie et typographie de l'excès », *L'Atelier*, vol. 6 n°1, 2014, en ligne, <http://ojs.u-paris10.fr/index.php/latelier/article/view/338/html>, consulté le 20 septembre 2015.

²¹⁰ *Ibid.*

enfants, un golden retriever et une hypothèque sur une maison à Laval, idéalement à deux coins de rue de chez elle (*G*, 27).

La banlieue représenterait ainsi, de manière symbolique, le couple, la routine et la contrainte. À l'inverse, la ville ouvrirait la voie aux possibles, aux choix, à la différence. Pierre-Mathieu Le Bel en fait d'ailleurs le constat dans son ouvrage *Montréal et la métropolisation. Une géographie romanesque* :

Le centre de Montréal est un point de chute, un point de fuite. [...] Ces personnages en fuite font ressortir la différence entre ville centre et banlieue par les attentes qu'ils ont à l'égard de leur nouvel environnement : le centre assume la responsabilité de la libération par le foisonnement de l'imprévisible²¹¹.

Dans le dernier roman de Rafaële Germain, l'anticonformisme qu'évoque la ville est signifié par le voisin de Geneviève:

Andréanne qui était à la fois dérangée dans son épanchement et légèrement inquiète à la vue de cet être étrange (en plus de son fidèle t-shirt, Emilio portait des shorts malgré la neige qui tombait dehors, de grosses pantoufles et un bonnet péruvien) qui ne courait certainement pas les rues trop paisibles de Laval-sur-le-Lac à moins d'être bien caché derrière une tondeuse ou un coupe-bordures (*V*, 177).

Encore une fois, l'excentricité de Montréal s'oppose au convenu, à la monotonie, aux responsabilités telles que tondre la pelouse de sa propriété. Les héroïnes de la *chick lit* auraient d'abord peur du couple parce que l'union signifierait la fin de l'imprévisible, marquerait le début d'un avenir tracé, stéréotypé. Volontairement célibataires ou par défaut, les héroïnes qui cherchent à jouir de cette autonomie choisissent, au final, de miser sur le couple. Bien que la fin des romans ne nous informe point d'un emménagement à Laval, ce retournement de situation suggère ultimement un mode de vie standardisé. Montréal est un espace à la fois familier et attrayant pour le lectorat féminin québécois parce qu'il est le lieu de l'affranchissement, de la transgression et de la réalisation de soi. Élodie Chazalon soutient, entre autres, que la liberté sexuelle, les abus alimentaires et le langage vulgaire des personnages sont les signes de leur désir de façonner leur vie et « [...] de s'approprier

²¹¹ Pierre-Mathieu Le Bel, *Montréal et la métropolisation. Une géographie romanesque*, Montréal, Éditions Triptyque, 2012, p. 63.

l'espace urbain pour repousser toujours plus loin les frontières qui brident les individualités²¹² ».

En dehors des personnalités publiques et produits culturels locaux ainsi que des référents spatiaux, nous décelons la présence d'un langage particulier, d'une plume québécoise²¹³. Lorsque Geneviève se rend chez son père pour la fête de sa petite sœur, la conversation qui nous est donnée à lire en fait la démonstration:

Il m'a fait un grand sourire. « T'es belle comme un cœur, en tout cas.
— J'espère, ai-je dit. Je me suis grimée pendant une demi-heure pour pas avoir l'air d'une vieille matante à côté de la gang à Andréanne. » (V, 116)

L'expression figée « être belle comme un cœur » qui signifie être jolie, l'emploi du mot vieilli « (se) grimer » pour exprimer le fait de se maquiller de façon abusive, le québécisme « matante » qui est l'équivalent d'une dame âgée et démodée ainsi que l'utilisation du mot anglophone « gang » plutôt que « groupe » convoquent, tour à tour, un lexique québécois et rappelle, en dernier lieu, l'influence de l'anglais dans cette province canadienne francophone²¹⁴. Alors que ces expressions québécoises se glissent, nous semble-t-il, de manière spontanée dans les discussions quotidiennes des personnages, elles deviennent un sujet de réflexion dans *Gin tonic et concombre*:

« Ben là. Saint chrême, vas-tu nous dire ce que t'as fait?
— Saint-chrême?
— Ma mère est venue passer la fin de semaine en ville. Ça déteint.
— Mon Dieu, a soupiré Laurent. S'il fallait que je me mette à dire "viarge à Ménard" chaque fois que je vois ma mère...

²¹² Élodie Chazalon, *op. cit.*

²¹³ Pour Marie-Pier Luneau, en ce qui concerne son étude de la *chick lit* pour la jeunesse, « le langage québécois, comme trait distinctif du reste de la production mondiale, est donc très présent dans le texte, mais constitue à peu près la seule marque de référence locale ». (Marie-Pier Luneau, « Georgia, Mia, India...clones de Bridget ? Spécificités culturelles et stratégies éditoriales dans la "chick-lit" pour adolescentes au Québec », *op. cit.*, p. 180.)

²¹⁴ Marie-Pier Luneau a d'ailleurs constaté cette influence : « La question des anglicismes est d'ailleurs intéressante en soi, car elle reflète le contexte nord-américain du Québec, espace francophone isolé dans un univers majoritairement anglophone ». (*Ibid.*, p. 180.)

— Ma mère est plus du genre "torieux", ai-je dit. Je peux pas vous dire à quel point je hais ce sacre-là. C'est comme "sapristi" ou "mautadine". Des sacres de matantes.

— Tellement pas satisfaisants, a reconnu Laurent.

— Je pense que ma mère a jamais sacré de sa vie, a dit Jeff. Mon père était un gros fan de "bâtisse".

— Bâtisse?

— Oui, comme dans "Hé, bâtisse"

[...]

N'empêche qu'il y a rien pour battre un bon tabar...

HÉ! On s'en câlisse des osties de sacres de vos ancêtres! [...] » (*G*, 173-174)

Ces jurons d'« ancêtres », pour reprendre le terme employé dans l'extrait, rappellent historiquement l'importance du religieux au Québec. Certains dérivatifs religieux sont, pour ces personnages dans la trentaine, caducs, alors que d'autres demeurent toujours aussi présents dans le langage québécois d'aujourd'hui. Élément constitutif de la culture québécoise, le joul est souvent associé à un niveau de langage populaire. Alors que certains personnages critiquent le milieu de la culture populaire et cherchent parfois à se rapprocher de la culture de l'élite, l'intégration de ce type de langage dans les œuvres de Rafaële Germain réitère l'affirmation de Denis Saint-Jacques, c'est-à-dire « l'illusoire synthèse des registres au sein de la culture moyenne qui subsume l'étendue du champ ». En plus de ce lexique québécois, l'oralité habite l'écriture de Rafaële Germain.

Par les dialogues, les monologues intérieurs et, même, les échanges de courriels, nous avons accès au langage parlé des personnages. Certaines phrases sont asyntaxiques accentuant ainsi les marques de l'oralité: « – Je veux ben me contenter de ma job ou... ou même du fait que j'ai littéralement pas de maison ces temps-ci mais ... pas d'amour? » (*V*, 81). Afin de diffuser les pensées du personnage comme s'il était en train de l'exprimer en temps réel, les textes comportent, entre autres, des phrases négatives non conformes aux règles grammaticales. Ce procédé travaille ainsi à rendre le récit en apparence authentique et familier pour le lectorat. L'« écriture efficace » constitue ainsi une stratégie d'écriture puisque, selon une étude faite auprès des lecteurs de romans à succès, « [...] on n'aimera pas une écriture qui oblige à ralentir son rythme, encore moins si elle oblige à relire des passages: le lecteur de best-seller souhaite être emporté par la narration ; s'il se prend les pieds dans les

fleurs de rhétorique, la chute est brutale!²¹⁵ ». L'écriture efficace transparait tout au long des romans de Rafaële Germain précisément dans les monologues intérieurs et les dialogues. Ces modes d'expression nous donnent l'impression que les personnages réfléchissent et prennent la parole spontanément et, de ce fait, la forme, le style, est sans importance. C'est d'ailleurs ce que nous constatons lorsque Chloé apprend que Luc, l'homme qu'elle fréquente, ne désire pas établir de relation stable avec elle : « Luc espérait s'engager. Un jour. Pas tout de suite. Pas. Avec. Moi. » (*S*, 27) Un ralentissement de lecture se met, ici, en branle non pas par la complexité de l'énoncé, mais par la présence répétée de points. Ce procédé emphatique qui est souvent employé à l'oral permet au lectorat de suivre le fil de la pensée, l'immédiateté de la parole, du personnage. Dans ce passage, nous découvrons l'échec amoureux de l'héroïne au même moment qu'elle accentuant ainsi l'effet de réel. Si la dimension affective se décele par l'emploi de la ponctuation, elle s'observe parfois par l'utilisation de la majuscule : « Si tu me demandes encore UNE fois de te raconter, a dit Julien, je vais manger mon poing, c'est-tu clair? » (*G*, 69). L'emploi de la majuscule pour l'ensemble des lettres d'un mot relève, encore une fois, de l'emphase, souligne l'intonation, marque l'exaspération du personnage. Dans ce dernier extrait, l'insertion du « tu » dans « c'est-tu clair » renforce la forme interrogative et insiste, encore une fois, sur une rhétorique de l'oralité québécoise.

Si la langue employée dans les romans de Rafaële Germain opère une distinction par rapport aux autres livres de *chick lit*, un autre procédé d'écriture nous permet de penser qu'il s'agirait d'une adaptation québécoise. La représentation romanesque de l'écrivain ou, plus précisément, la figure de l'écrit constituerait un phénomène littéraire récurrent dans les œuvres québécoises²¹⁶.

3.5 La figure de l'écrit

André Belleau, premier chercheur à faire l'analyse de la figure de l'écrit comme constante des romans québécois de 1940 à 1960, désigne trois groupes de roman présentant

²¹⁵ Denis Saint-Jacques (dir.) *et al.*, *Ces livres que vous avez aimés. Les best-sellers au Québec de 1970 à aujourd'hui*, op. cit., p. 319-320.

²¹⁶ André Belleau, *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Québec, Éditions Nota bene, 1999 [1980], 229 p.

l'écrivain en tant que personnage. Le premier groupe, le roman du code, met de l'avant un personnage dans sa fonction sociale, dans son rapport à la littérature. Représenté bien souvent comme un écrivain professionnel ou un journaliste, le personnage a une volonté de réussir au sein de l'institution. Le second groupe, le roman de la parole, met en scène un personnage ayant envie d'écrire, de prendre la parole, sans posséder de statut professionnel. Il écrit à la première personne son intention, son désir de dire. Le dernier groupe, le roman de l'écriture, se réfère à l'acte d'écrire, à l'écriture elle-même. Ayant précédemment relevé l'emploi du « je » dans les romans de *chick lit*, nous remarquons, à la lecture de la dernière œuvre à ce jour de Rafaële Germain, que celle-ci s'assimile aux caractéristiques du deuxième groupe désigné par l'auteur de l'ouvrage *Le personnage de l'écrivain dans le roman québécois (1940-1960)* :

[...] on constatera que dans les romans de la parole, ce que le monologue intérieur, la rêverie, le journal intime nous révèlent du personnage ne le montre pas déjà constitué comme écrivain dans un rapport « professionnel » de sa conscience à la vie et à la culture mais plutôt tel un écrivain possible, aspirant avec plus ou moins de constance non seulement à l'écriture, mais aussi à l'amour, à la réalisation de soi, etc²¹⁷.

Nous estimons, comme le souligne André Belleau, que « le personnage-écrivain, saisi dans le jeu de ses relations avec les autres couches et aspects du roman, constitue une sorte de point nodal qui est en même temps un excellent poste d'observation du texte et du contexte²¹⁸ ». Dans son article « Talons aiguilles, best-sellers et milieu de l'édition : figurations du personnel littéraire en *chick lit* », Marie-Pier Luneau fait précisément l'étude de la figure de l'écrivain²¹⁹. Pour l'auteure, la carrière est une thématique généralement

²¹⁷ *Ibid.*, p. 115.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 10.

²¹⁹ Marie-Pier Luneau, « Talons aiguilles, best-sellers et milieu de l'édition : figurations du personnel littéraire en *chick lit* », dans Björn-Olav Dozo, Anthony Glinoe et Michel Lacroix (dir.), *Imaginaires de la vie littéraires. Fiction, figuration, configuration*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2012, p. 75-89.

importante dans la *chick lit*²²⁰. Par contre, selon l'introduction du recueil de Suzanne Ferriss et de Mallory Young,

Novels focusing more specifically on the work world, such as Lauren Weisberger's *The Devil Wears Prada* and Emma McLaughlin and Nicola Kraus's *The Nanny Diaries*, have also formed a subgroup of their own. Although most chick fiction tends to present work as a background and means to the more important concern of shopping – whether for shoes or mates – these novels treat the professional world as the ultimate chick challenge. Elisabeth Hale notes that surprisingly, however, many of these books drop the cover of escapist fantasy and portray women's working condition as demeaning and ultimately destructive²²¹.

Stéphanie Soran-Pivont, qui étudie les œuvres de *chick lit* de langue anglaise, soutient également que, dans certains livres où le monde du travail est représenté, « [...] la vie de bureau et les brimades qu[e] [les héroïnes] subissent de la part de leurs supérieurs sont au cœur du roman délaissant l'aspect sentimental qui est d'ordinaire l'enjeu d'une intrigue de *chick-lit*²²² ». Pour sa recherche, Marie-Pier Luneau, qui affirme avoir lu « [...] dix romans mettant en scène d'une quelconque façon la vie littéraire, accessibles au lecteur francophone, en version originale ou traduite de l'anglais ou de l'américain », précise qu'elle se concentre principalement sur trois romans québécois de *chick lit*²²³. Ceci nous enjoint alors à questionner ce qu'elle entend par centralité du thème de la carrière dans les romans de *chick lit* puisque ces figurations du personnel littéraire peuvent s'insérer « d'une quelconque façon », c'est-à-dire comme toile de fond ou comme sujet premier des récits. Son analyse approfondie des romans québécois suggère, à tout le moins, que la figure dominante de l'écrivain serait distinctive par rapport aux romans internationaux de *chick lit* où cette représentation ne semble pas s'imposer.

²²⁰ *Ibid.*, p. 76-77.

²²¹ Suzanne Ferriss et Mallory Young (dir.), *Chick Lit : The New Woman's Fiction*, *op. cit.* p. 7.

²²² Stéphanie Soran-Pivont, *op. cit.*, f. 90.

²²³ Marie-Pier Luneau, « Talons aiguilles, best-sellers et milieu de l'édition : figurations du personnel littéraire en *chick lit* », *op. cit.*, p. 77.

Dans *Volte-face et malaises*, Geneviève, qui est auteure d'autobiographie de vedettes, décrit l'ensemble de leurs histoires en une seule phrase: « Peines d'amour, échecs professionnels, consommation excessive d'alcool et/ou drogue, remontée fulgurante, découverte de leur spiritualité – leurs parcours semblaient tous calqués sur le même film fait pour la télévision » (V, 15). Ridiculisant ces livres au modèle facilement repérable, l'héroïne, qui est perçue comme une « *ghost writer* », souhaite employer sa plume d'une autre manière : « Je corrigeais des manuscrits tout en caressant le rêve d'écrire un jour ma propre histoire – enfin, pas mon autobiographie, mais une histoire qui serait venue de moi » (V, 17). Alors qu'elle fait une critique virulente de son emploi d'écrivaine d'autobiographie, Geneviève, en peine d'amour, s'amuse alors avec ses amis à écrire ce que serait la sienne :

[...] elle avait travaillé dans l'ombre toute sa vie, connu une grande peine d'amour, éclusé des litres de vodka et découvert Bouddha. La découverte de Bouddha restait encore à faire et me semblait fort peu probable à moi qui avais la spiritualité d'une mouche, mais nous étions tous d'accord pour dire qu'il y avait là tous les ingrédients d'un best-seller (V, 15-16).

Force est de constater que ces quelques lignes, que nous pouvons lire au tout début du roman, annoncent en quelque sorte le parcours de réussite de l'héroïne et le succès de ce troisième roman en tant que best-seller : « Que la paralittérature s'autoreprésente pour renvoyer à elle-même n'est pas nouveau, il s'agit même du fondement du modèle paralittéraire, caractérisé par la redondance, la reprise inlassable des mêmes procédés, le développement d'une rhétorique de l'identique²²⁴ ». Il va s'en dire que Geneviève s'avoue tout de même perméable, comme nous l'avons relevé lors du premier chapitre, à ces récits à la fin heureuse:

[...] Quelque chose d'anormal était en train de se produire : je réagissais positivement à cette histoire – pire encore, j'étais *émue*.

J'étais déchirée entre l'envie de pleurer devant cette leçon de vie que je trouvais sincèrement belle (cultiver de la lavande! Sourire dans l'adversité! S'épanouir malgré un destin qui s'acharne!) et celle de rire aux éclats de moi-même. Ça ne va pas du tout, me suis-je dit. Je n'ai officiellement plus *aucun* recul (V, 204-205).

²²⁴ *Ibid.*, p. 87.

Alors qu'elle perçoit ce type de littérature comme insipide et redondante, cette sensibilité éprouvée nous amène à considérer sa place auprès des lecteurs d'œuvres illégitimes qui, à leur tour, sont bien conscients de ce discours ambiant désapprobateur²²⁵. Rassemblant dans une même œuvre les jugements négatifs associés à la culture de consommation, de masse, et l'intérêt pour ces récits codés, le dernier roman de Rafaële Germain tout comme les deux précédents décrit, encore une fois, les tensions qui s'observent au sein de la culture moyenne, c'est-à-dire entre la culture de l'élite et la culture populaire. Ainsi, dans *Volte-face et malaises*, la carrière est bel et bien un élément central, comme le souligne Marie-Pier Luneau, car « [...] c'est ce savoir [sur la paralittérature] qui empêche de classer catégoriquement ces romans [de *chick lit*] comme de simples romans sentimentaux : il serait tout aussi faux de croire que la représentation de la fiction dans ces trames ne constitue qu'un simple décor asservi aux fins de l'intrigue amoureuse²²⁶ ». Cependant, cette situation ne demeure, dans notre cas, attribuable qu'au dernier roman de l'auteure puisque les deux précédents ne font mention de la profession des héroïnes qu'afin d'ancrer l'univers contemporain des personnages. Le dernier roman de Rafaële Germain appartiendrait également au roman du code puisqu'il « [...] motive[] le rapport du héros à la littérature par la mise en relief des codes sociaux et culturels qui régissent la société fictive et qui ne peuvent être perçus et compris que par référence, à travers le discours, au contexte social et historique²²⁷ ». À la fin du roman, suivant le scénario-motif, Geneviève parvient au succès, trouve l'amour et, c'est à ce moment, qu'elle quitte son emploi, qu'elle se met en action, afin de s'accomplir dans l'écriture de ses propres histoires, de ses écrits qui se voudront, à ses yeux, authentiques et « plus littéraires » (V, 145). Cette décision lui donne l'impression d'être enfin libre :

« Puis ça va raconter quoi, tes histoires? a demandé Andréanne?

²²⁵ « [...] que les adeptes de la littérature de masse se sentent ou non hors des normes scolaires de légitimation, est-ce la plus importante question? L'intérêt n'est-il pas de savoir ce qu'ils recherchent ou ce qu'ils trouvent dans cette littérature? » (Nicole Robine, « Lecture, lectures et projet de vie ou comment lit le lecteur populaire? » dans Denis Saint-Jacques (dir.), *L'acte de lecture*, Québec, Nuit Blanche, p. 135-136.)

²²⁶ Marie-Pier Luneau, « Talons aiguilles, best-sellers et milieu de l'édition : figurations du personnel littéraire en *chick lit* », *op. cit.*, p. 87.

²²⁷ André Belleau, *op. cit.*, p. 84.

— Je sais pas, ai-je dit, en frissonnant sous les baisers légers que Maxime déposait dans mon cou. Tout est possible. » (*V*, 526)

Geneviève éprouve un sentiment de délivrance, de libération, lorsqu'elle annonce à son employeur qu'elle ne rédigera plus d'autobiographies. Par contre, il demeure que ce « tout est possible » ne s'effectuera que dans la limite du possible. Cet éloignement de la paralittérature est certes probable, mais aussi incertain d'autant plus que Geneviève n'a pas encore envoyé de manuscrits à un éditeur, ni même produit de textes. L'histoire de Geneviève a des similarités avec le parcours de Maxime. Elle éprouve les mêmes désirs qu'avait auparavant le personnage masculin lorsqu'il souhaitait écrire essentiellement de la poésie. Nous savons, toutefois, que celui-ci n'a pas réussi à s'éloigner complètement de la littérature illégitime, entre autres, pour des raisons économiques. Suivant le mouvement décisif de l'anecdote, la réussite amoureuse du personnage principal féminin lui permet de voir, d'un œil nouveau, l'écriture, lui donne l'espoir de rédiger quelque chose d'intéressant, d'innovateur. Pourtant, Geneviève a déjà tenté d'écrire, mais sans succès : « [...] j'étais officiellement, c'était clair, la pire auteure de l'univers. Je n'avais rien à dire de nouveau, même mon fiel puait la banalité, je réussissais à être mièvre alors que j'essayais d'être trash [...] » (*V*, 313). Au terme de cette journée passée à écrire, Geneviève est découragée et insatisfaite :

Vers 19h30, après avoir décrit hargneusement le coucher du soleil en ne faisant plus aucun effort pour me tenir loin des clichés et des lieux communs (« les dernières flammes du jour empourprent le ciel », « l'astre se meurt lentement dans les eaux sombres du lac de la nuit »), j'ai fermé l'ordinateur, et je suis allée me servir un whiskey (*V*, 315).

Lorsqu'elle choisit de se consacrer exclusivement à l'écriture de ses propres histoires, c'est la fin du roman. Nous ne connaissons pas la suite des événements. Comme le mentionne Pascale Noizet à propos de « l'institution conjugale [qui ne serait] que projection, un principe de cohérence cognitive qui exclut la possibilité de représenter une suite heureuse dans une union actualisée », il en serait, peut-être, de même pour le projet créateur et rêvé du personnage principal. La fin du roman évacue également les difficultés d'écrire, de pondre des textes littéraires, de vivre de sa plume, et, finalement, d'obtenir la reconnaissance de l'institution littéraire. Résistera-t-elle à la tentation économique d'écrire des autobiographies de vedettes?

Tout au long de *Volte-face et malaises*, Geneviève méprise son emploi et rêve d'écrire pour soi. Est-ce le fruit du hasard que de représenter, pour ce dernier roman, une héroïne aux prises avec des difficultés autres qu'amoureuses, autres que de l'ordre du privé? Les deux premiers romans présentent des héroïnes satisfaites de leur emploi, mais le troisième suit la formule convenue du sous-genre littéraire lorsque la question du travail devient centrale :

La *chick lit* lève ainsi le voile sur les métiers qui font rêver en recourant notamment aux expériences des auteures et à la parodie. [...] Mais si l'ironie n'est jamais loin, le cadre professionnel dans lequel les héroïnes évoluent est souvent bien peu reluisant et l'envers de ce décor médiatique de rêve plus qu'affligeant²²⁸.

Dans l'ouvrage *Femmes de rêve au travail. Les femmes et le travail dans les productions écrites de grande consommation, au Québec, de 1945 à aujourd'hui*, les auteurs font l'examen de l'évolution de la représentation de la femme au travail, entre autres, dans les best-sellers québécois de 1978 à 1995²²⁹. Parmi les trois périodes qui sont étudiées, celle-ci nous interpelle puisque la dernière année cadre avec la naissance de la *chick lit*. Pendant cette période, « l'imaginaire féminin [...] forme un modèle propre comportant une variante dans la résistance à des contraintes difficiles et une autre dans la réussite fondée sur l'accomplissement de l'autonomie personnelle plus que sur le pouvoir et la richesse²³⁰ ». Le roman de Rafaële Germain propose ainsi un personnage de femme qui tente de s'épanouir en dehors de la sphère amoureuse même si nous décelons l'aide prépondérante du personnage masculin dans la concrétisation du projet créateur de l'héroïne. En effet, le désir d'écrire ses propres histoires sera plus ardent lorsque le personnage féminin fera la rencontre de Maxime, écrivain de poésie et de romans policiers à succès. Intimidée par le héros lors de leur

²²⁸ Sévérine Olivier, « La *chick lit* ou les mémoires d'une jeune femme "dérangée" », *op. cit.*

²²⁹ Denis Saint-Jacques (dir.) et al., *Femmes de rêve au travail. Les femmes et le travail dans les productions écrites de grande consommation, au Québec, de 1945 à aujourd'hui*, Québec, Nota Bene, 1998, p. 14.

²³⁰ *Ibid.*, p. 151.

rencontre, Geneviève tente de faire diversion lorsque son ami Nicolas informe Maxime de son statut d'écrivain:

Je voulais rire et me fondre dans la douce aisance de Maxime – je ne voulais surtout pas penser à la biographie inachevée de la jeune starlette de télé-réalité qui m'attendait dans mon ordinateur et encore moins à ces textes personnels et plus littéraires que j'avais essayé d'écrire mais qui n'avaient jamais été publiés, ni sous mon nom ni sous un pseudonyme (V, 145).

Écrivaine fantôme, écrivaine de l'ombre, Geneviève est l'opposée de Maxime qui, même s'il emploie un pseudonyme, connaît un succès retentissant grâce à l'écriture de ses propres histoires. Le héros l'aidera alors à s'affirmer, à concrétiser son rêve d'écrire des récits qui lui appartiennent:

C'était Maxime qui m'avait convaincue de rencontrer l'éditeur, en faisant valoir que cela ne m'engageait à rien mais risquait de me donner l'élan dont j'avais besoin. (Il avait fait preuve de beaucoup de délicatesse en utilisant le mot « élan », quand il savait aussi bien que moi que la seule chose qui risquait de me faire bouger après une inertie professionnelle était un puissant coup de pied au cul.) (V, 285).

Il faut aussi mentionner que l'une des raisons qui a poussé Florian, ancien amoureux de Geneviève, à mettre fin à sa relation est son inaction concernant son projet d'écrire: « [...] je sais que dans le fond t'aimerais écrire pour toi, puis on en a souvent parlé, mais je voyais bien que tu le faisais pas et... un jour je me suis rendu compte que j'avais de moins en moins envie de t'encourager et... » (V, 238) Ce qui le pousse à revenir auprès d'elle s'explique alors clairement selon l'héroïne : « Florian m'avait laissée parce que je n'avais plus assez de drive et maintenant que je l'avais retrouvée, grâce à d'autres et à moi, qui avais réussi à tirer de ma peine quelque chose de positif, il me revenait » (V, 394). Suivant la conclusion des auteurs de *Femmes de rêve au travail*, force est de constater que « l'entrée dans le domaine public se réalise par cette porte, celle du travail, non sans que le rêve se maintienne sans complexe²³¹ ». Même si nous percevons un désir de réussite professionnelle de la part de l'héroïne puisqu'elle cherche à exercer un travail qu'elle aime, le roman rappelle que l'imaginaire collectif occidental continue à faire prévaloir l'amour comme une valeur essentielle chez la

²³¹ *Ibid.*, p. 162.

femme. Le dépassement de son inaction au niveau du travail ne peut s'effectuer que grâce à l'homme qui, dans le cas étudié, se trouve déjà accompli professionnellement. Ce dernier lui ouvre le chemin, la porte vers son émancipation, signe indéniable d'une structure sociale bien établie.

Nous avons pu démontrer que les œuvres de notre corpus cadrent aisément avec le scénario motif des livres à succès. Les trois romans reprennent l'intrigue de la réussite en l'adaptant bien évidemment puisqu'ils se destinent à un lectorat essentiellement féminin. En récupérant ce scénario typique, les best-sellers à l'étude traduisent leur affiliation avec la culture américaine. En nous intéressant aux stratégies d'internationalisation, nous avons relevé, dans les romans, nombre de références intermédiaires possiblement connues du lectorat parce qu'elles sont plus ou moins contemporaines et proviennent principalement de la culture populaire et de masse. Nous avons, toutefois, remarqué une quantité significative de références à la culture savante, intellectuelle, ce qui nous a permis de déceler un rapport conflictuel entre les deux cultures. Ce conflit entre les champs culturels serait représentatif d'une culture moyenne et rejoindrait ainsi le lectorat type du best-seller. Sachant que les œuvres à l'étude ont été publiées au Québec, nous croyons que leur succès peut également s'expliquer grâce à des procédés de nationalisation. Les références locales et géographiques, le langage particulier des personnages et la présence de personnages-écrivains opèrent stratégiquement, nous le pensons, à la reconnaissance d'un lectorat spécifiquement québécois.

CONCLUSION

Dans ce mémoire, nous avons cherché à déterminer, à partir des stratégies d'écriture oscillant entre la tradition et le renouvellement, ce qui aurait pu contribuer au succès des trois romans contemporains de Rafaële Germain, *Soutien-gorge rose et veston noir*, *Gin tonic et concombre* ainsi que *Volte-face et malaises*.

Dans le premier chapitre, lorsque nous avons relevé la présence de figures féminines stéréotypées, d'un discours patriarcal et de thématiques qui régissent communément les pratiques littéraires des femmes, nous avons constaté que les textes obéissaient à un certain conformisme. Toutefois, compte tenu des représentations de la femme libre, des réactions féministes des personnages féminins et du ton ironique et critique qui se dégage des propos des héroïnes, nous avons distingué une tentative de renouveler ce qui façonne usuellement l'imaginaire romanesque occidental. Ces discours potentiellement contradictoires nous sont cependant exposés de manière déséquilibrée, inégale, dans les textes.

Ce que nous croyons significatif, au terme de cette recherche, serait cette structure concentrique qui opère dans les œuvres de Rafaële Germain. En d'autres mots, les stratégies d'écriture reposeraient sur l'idée d'éloignement et du retour incessant à la source, à la tradition. Alors que nous avons démontré que les héroïnes critiquent certaines situations qui leur portent préjudice, attaquent principalement le discours social hétéronormatif qui est en place, elles emploieraient l'ironie et l'autodérision pour faire essentiellement le constat de ce qui les dépasse, de ce qui les détermine. Au terme de leurs parcours, les protagonistes cadrent avec l'état de société traditionnel qui est formalisé dans les romans en rejoignant la figure conventionnelle de la femme liée.

Lorsque nous avons étudié les œuvres de Rafaële Germain par rapport au roman *Harlequin*, dans le second chapitre, nous avons également pu discerner cette problématique concentrique. Puisque notre corpus propose des personnages célibataires, libres sexuellement et ne désirant pas se marier, les trois romans auraient tendance, de prime abord, à se distancer du modèle convenu du roman d'amour. Les histoires qui nous sont données à lire nous

paraissent ainsi plus modernes, plus progressistes, s'écartant du discours patriarcal tant critiqué des romans de la maison d'édition Harlequin. Grâce au mode parodique des textes, les héroïnes nous sont présentées comme des êtres désenchantés, plus clairvoyants, et semblent ainsi remettre en question les mécanismes du scénario amoureux classique. Cet éloignement du centre, du traditionnel, n'est qu'en apparence puisque nous savons que les réflexions et les critiques émises par les héroïnes ne les inciteront point à agir différemment soulignant un lien de congruence entre le schéma narratif des œuvres de Rafaële Germain et les cinq étapes de base du roman d'amour.

Dans le troisième chapitre, nous avons décelé des affinités entre l'intrigue des œuvres à l'étude et le scénario convenu des romans à succès. En ayant pris connaissance de l'origine américaine du récit fondamental de réussite, nous nous sommes, par la suite, engagés à repérer les procédés d'internationalisation, de globalisation, mais aussi les stratégies de nationalisation, de localisation, qui opèrent dans les textes. Nous avons remarqué, entre autres, que même si les renvois à certains produits culturels populaires, en vogue, témoigneraient de la contemporanéité des romans, d'autres références nommées au détour des pages s'étendent au-delà de la culture immédiate et actuelle des héroïnes. À ce propos, l'enjeu générationnel n'a été que très brièvement discuté, mais il semble, à notre avis, entrer en cohérence avec cette structure circulaire, cet aller-retour autour d'un même nœud, autour d'une familiarité fondée sur ce qui est préexistant, mais aussi pérenne. Les références culturelles telles que le film *Le déclin de l'empire américain* sorti en 1986 et celui de François Truffaut, *La nuit américaine*, sorti en 1974, la personnalité publique Francine Grimaldi, les expressions figées québécoises et les jurons « d'ancêtres » qui sont employés et, parfois même questionnés, par les personnages sont des éléments qui se rapportent à des générations antérieures à l'héroïne de la *chick lit*. Selon la définition attribuée à la *chick culture*, nous savons que les lectrices auraient approximativement le même âge que celui des héroïnes de la *chick lit*. Nous estimons cependant qu'en insérant des références culturelles qui ne proviennent pas nécessairement de la génération des lectrices d'une trentaine d'années, les romans de Rafaële Germain travaillent ainsi à rejoindre une communauté plus large de femmes et, potentiellement, la génération des mères des héroïnes.

Ce trait générationnel qui s'ajoute aux stratégies d'écriture se manifeste, par exemple, dans l'opposition entre la figure de la mère et le personnage central féminin. Ce rapport conflictuel met de l'avant deux discours, deux statuts possibles pour l'héroïne. Dans les deux premiers romans, la mère désespère à l'idée que sa fille demeure célibataire alors que l'héroïne n'éprouve pas le besoin, en premier lieu, de s'unir à un homme. Dans le dernier roman, à l'inverse, l'héroïne qui est malheureuse depuis sa séparation est confrontée au discours positif du personnage de la mère, à la promotion du célibat. Cette dichotomie rend compte de deux états possibles de l'identité féminine dans l'imaginaire culturel occidental. La représentation du couple hétéronormatif s'oppose donc inévitablement à celle relativement récente de la femme libre et sans attache. Alors que ce second choix, plus progressiste, s'éloigne de la figure conservatrice de la femme liée, la fin des trois romans confirme la structure concentrique des œuvres, le retour au modèle traditionnel, en nous exposant, par la formation du couple, la décision ultime de l'héroïne. Cette continuité du passé, cette persistance du populaire, souligne une dynamique importante de ces romans à succès. Représentés à la fois comme immuables et actuels, les archétypes de la féminité constitueraient ainsi une injonction identitaire majeure.

Nous savons que les réponses données se présentent comme fragmentaires en ce sens qu'elles ne tiennent peu compte de ce qui est extérieur aux textes, des stratégies de mise en marché, dimension tout aussi importante puisque nous savons que la *chick lit* possède généralement une visée commerciale. Ces conclusions sont également hypothétiques puisqu'elles s'appuient sur des probabilités, des traits susceptibles d'intéresser le lectorat et de l'amener à s'identifier aux personnages et à leur histoire. Les résultats de ce travail ne peuvent, bien entendu, être tenus recevables que dans la limite du corpus étudié. Dans ce cas, ils ne sont pas représentatifs de l'ensemble du sous-genre littéraire de la *chick lit*, ni même de la *chick lit* québécoise. Toutefois, ils constituent des éléments d'étude pour l'analyse des romans de *chick lit* québécoise qui ont suivi ceux de Rafaële Germain puisque d'autres auteures provenant du même espace géographique connaissent actuellement du succès. Nous

pouvons penser à Amélie Dubois qui a publié plusieurs romans dont l'un d'entre eux a remporté, au Salon du livre de Montréal, le prix du grand public en 2013²³².

Il reste à savoir dans quelle mesure ces autres romans récupèrent cette dialectique entre conservatisme et modernité qui caractérise, entre autres, la *chick lit*. Il s'agira de déterminer s'ils tiennent compte, à leur tour, du marché féminin, international et national, s'ils récupèrent, autrement dit, les représentations genrées, les codes du roman d'amour Harlequin et des livres à succès ainsi que les caractéristiques communes et distinctives du milieu québécois. Il nous faudra alors appréhender cette persistance du populaire et repérer, s'il y a lieu, quels sont les moyens qui tendent à l'assouplir. Elisabeth Locas, auteure québécoise de *chick lit*, perçoit cette littérature populaire comme « vaste et pleine de possibilités » et estime que ce sous-genre peut se distancer des stéréotypes²³³. Puisqu'il existe divers sous-groupes au sein de la *chick lit* – il a été précisé, lors de l'introduction, que ce sous-genre littéraire s'adapte aux différents types de lectrices en proposant des romans dédiés, entre autres, aux mères, à la communauté indienne et, dans notre cas, québécoise –, nous savons que les codes de cette littérature peuvent, plus ou moins, s'ajuster, se modifier.

Il n'est cependant pas question, ici, de dire ce que les romans de Rafaële Germain auraient dû être ou ce que ce type de littérature devrait véhiculer comme position idéologique à son vaste public féminin. Nous croyons, au même titre que pour le roman Harlequin, que

Ce genre ne tient ni du rêve, ni de l'illusion, ni de l'évasion : il existe dans un contexte social et idéologique, lieu de son émergence et de son maintien. [...]

Loin d'être un roman d'amour, ce type de texte montre avant tout les peurs, les frustrations et la difficulté d'être de la femme dans un monde

²³² « La chick lit récompensée au Salon du livre de Montréal », *ICI Radio-Canada*, 25 novembre 2013, en ligne, http://ici.radio-canada.ca/nouvelles/arts_et_spectacles/2013/11/25/002-grand-prix-salon-du-livre.shtml, consultée le 4 novembre 2015.

²³³ Jean-Christophe Laurence, « Chick lit: de la "sous-littérature"? », *La Presse*, 14 novembre 2012, en ligne, <http://www.lapresse.ca/arts/dossiers/salon-du-livre-de-montreal-2015/201211/14/01-4593834-chick-lit-de-la-sous-litterature.php/>, consulté le 14 février 2014.

masculin, et illustre dans son ensemble la même situation que les analyses féministes dénoncent²³⁴.

Nous estimons que ce qui assure la stabilité et la capacité de survivance de ce sous-genre littéraire pourrait provenir précisément de l'ouverture que suggère son appellation. Les termes *chick* et *lit* englobent, concrètement et de manière assez large, nombre de romans destinés à un lectorat féminin. Dans cette perspective, en présentant le récit d'une femme et en misant sur ses préoccupations contemporaines qui sont effectivement vulnérables aux transformations historiques, sociales et culturelles ainsi que sur des procédés rhétoriques précis, tels que l'emploi de la première personne et le monologue intérieur, nous croyons, comme le signale Gaëlle Jeannesson à propos des best-sellers féminins, qu'il est compréhensible que les romans de *chick lit* « [...] connaissent une telle popularité auprès des lectrices, puisqu'ils mettent en place un système de valeurs dans lequel nombre de femmes peuvent se retrouver et sentir leur propre expérience du monde prise en compte, reconnue, attestée²³⁵ ». Force est de constater le rapport étroit qui semble finalement s'établir entre la *chick lit* et le best-seller féminin, à ce corpus à la fois spécifique et versatile²³⁶.

²³⁴ Julia, Bettinotti (dir.), *La corrida de l'amour. Le roman Harlequin*, Montréal, XYZ Éditeur, 1990, p. 118.

²³⁵ Gaëlle Jeannesson, *Les best-sellers féminins : un corpus spécifique?*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1996, f. 94.

²³⁶ Cette phrase s'inspire de la problématique formulée par Gaëlle Jeannesson dans son mémoire. (*Ibid.*, f. 3.)

BIBLIOGRAPHIE

a) Corpus primaire

- Germain, Rafaële, *Gin tonic et concombre*, Montréal, Libre Expression, 2008, 526 p.
- _____, *Soutien-gorge rose et veston noir*, Montréal, Libre Expression, 2004, 453 p.
- _____, *Volte-face et malaises*, Montréal, Libre Expression, 2012, 528 p.

b) Corpus secondaire

- A. Radway, Janice, *Reading the Romance : Women, Patriarchy and Popular Literature*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1984, 274 p.
- Bancaud, Florence, « Le *Bildungsroman* allemand : synthèse et élargissement du roman de formation ? », dans Philippe Chardin (dir.), *Roman de formation, roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères*, Paris, Éditions Kimé, 2007, p. 39-54.
- Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, 488 p.
- Barrett, Caroline, *Une lecture féministe et bakhtinienne de l'œuvre de Francine Noël. «Une traversée des apparences »*, thèse, Université Queen's, 304 f.
- Beauvoir, Simone de, *Le deuxième sexe II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2002 [1976], 663 p.
- Belleau, André, *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Québec, Éditions Nota bene, 1999 [1980], 229 p.
- Bettinotti, Julia (dir.), *La corrida de l'amour. Le roman Harlequin*, Montréal, XYZ Éditeur, 1990, 151 p.
- Bigey, Magaly, « Stratégies narratives et mises en scène lexicales du roman sentimental sériel contemporain : l'auteur, le corps et les sentiments », *Belphégor. Littérature populaire et culture médiatique*, vol. 7, n°2, juin 2008, en ligne, http://etc.dal.ca/belphegor/vol7_no2/articles/07_02_bigey_strate_fr.html, consulté le 29 janvier 2014.
- Blais, Marie-Christine, « Trois *chick* filles aux Correspondances d'Eastman », *La Presse*, 6 août 2014, en ligne, <http://www.lapresse.ca/arts/livres/201408/06/01-4789628-trois-chick-filles-aux-correspondances-deastman.php>, consulté 10 octobre 2015.

- Bourdieu, Pierre, *Le sens pratique*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, 461 p.
- Chazalon, Élodie, « Visions de la ville dans *Sex and the City* : topographie et typographie de l'excès », *L'Atelier*, vol. 6 n°1, 2014, en ligne, <http://ojs.u-paris10.fr/index.php/latelier/article/view/338/html>, consulté le 20 septembre 2015.
- Couégnas, Daniel, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, 200 p.
- Driscoll, Beth, *The New Literary Middlebrow : Tastemakers and Reading in the Twenty-First Century*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014, 201 p.
- Dufays, Jean-Louis, *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire*, Paris, Mardagna, 1994, 352 p.
- Eco, Umberto, *De Superman au surhomme*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1993 [1978], 217 p.
- _____, *Lector in fabula : Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes littéraires*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1979, 298 p.
- Ferriss, Suzanne et Mallory Young (dir.), *Chick Lit : The New Woman's Fiction*, New York, Routledge, 2006, 272 p.
- _____, *Chick Flicks : Contemporary Women at the Movies*, New York, Routledge, 2008, 259 p.
- Gardiner, Judith K. (dir.), *Provoking Agents : Gender and Agency in Theory and Practice*, Urbana, University of Illinois Press, 1995, 342 p.
- Genette, Gérard, « Introduction à l'architecte », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Théorie des genres*, Éditions du Seuil, Paris, 1986, p. 89-159.
- _____, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, 400 p.
- Gervais, Corinne, « *Pour moi, un homme, c'est papa* » : *Représentations de l'amoureux dans la chick lit québécoise*, mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke, 2015, 186 f.
- Ghosh, Srijani, *From Chantilly Lace to Chanel : Commodity Worship in Chick Lit*, thèse, Université du Michigan, 2013, 290 f.
- Groupe Libre Québécois Média, « Soutien-gorge rose et veston noir », *Éditions Libre Expression*, en ligne, <http://www.editions-libreexpression.com/soutien-gorge-rose-veston-noir/droits/9782764801437>, consulté le 6 octobre 2015

- Groupe Libre Québecor Média, « Gin tonic et concombre », *Éditions Libre Expression*, en ligne <http://www.editions-libreexpression.com/gin-tonic-concombre/droits/9782764802373>, consulté le 6 octobre 2015
- Groupe Libre Québecor Média, « Volte-face et malaises », *Éditions Libre Expression*, en ligne, <http://www.editions-libreexpression.com/volte-face-malaises/droits/9782764805190>, consulté le 6 octobre 2015.
- Hache-Bissette, Françoise, « La *Chick lit* : romance du XXI^e siècle? », *Le temps des médias*, n°19, 2012, p. 101-115.
- Hall, Stuart, *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*, traduit de l'anglais par Christophe Jaquet, Paris, Amsterdam, 2007, 327 p.
- Harzewski, Stephanie, *Chick Lit and Postfeminism*, Charlottesville, University of Virginia, 2001, 264 p.
- _____, « Tradition and Displacement in the New Novel of Manners », *Chick Lit : The New Woman's Fiction*, Suzanne Ferriss and Mallory Young (dir.), New York, Routledge, 2005, p. 29-46.
- Havercroft, Barbara, « Quand écrire c'est agir : stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret », *Dalhousie French Studies*, 47 (été), 1999, p. 93-113.
- Heinich, Nathalie, *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996, 397 p.
- _____, *Ambivalence de l'émancipation féminine*, Paris, Albin Michel, 2003, 157 p.
- Houel, Annik, *Le roman d'amour et sa lectrice. Une si longue passion. L'exemple Harlequin*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1997, 152 p.
- Institut de la statistique du Québec, « Les ventes de livre de 2008 à 2012 », *Optique Culture : L'Observatoire de la culture et des communications du Québec*, n°27, juillet 2013, <http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/culture/bulletins/optique-culture-27.pdf>, consulté le 17 novembre 2014.
- Institut de la statistique du Québec, « Les parts de marché du livre édité au Québec en 2009 », *Optique culture : L'Observatoire de la culture et des communications du Québec*, n°7, juin 2011, en ligne, <http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/culture/bulletins/optique-culture-07.pdf>, consulté le 17 novembre 2014.
- Jeannesson, Gaëlle, *Les best-sellers féminins, un corpus spécifique?*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1996, 97 f.

- Josselson, Ruthellen, « The Embedded Self : I and Thou Revisited » dans Daniel K. Lapsley et F. Clark Power, *Self, Ego and Identity : Integrative Approaches*, New York, Springer-Verlag, 1988, p. 91-106.
- Jost, François, *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme?*, Paris, CNRS Éditions, 2011, 62 p.
- Joubert, Lucie, *Le carquois de velours. L'ironie au féminin dans la littérature québécoise : 1960-1980*, Montréal, l'Hexagone, 1998, 221 p.
- _____ et Annette Hayward (dir.), *La vieille fille. Lectures d'un personnage*, Montréal, Éditions Triptyque, 2000, 181 p.
- Kibédi-Varga, Aron, « Les genres littéraires ont-ils un genre? », dans Annette Hayward (dir.), *La rhétorique au féminin*, Québec, Nota bene, 2006, p. 103-120.
- « La chick lit récompensée au Salon du livre de Montréal », *ICI Radio-Canada*, 25 novembre 2013, en ligne, http://ici.radio-canada.ca/nouvelles/arts_et_spectacles/2013/11/25/002-grand-prix-salon-du-livre.shtml, consulté le 4 novembre 2015.
- Laurence, Jean-Christophe, « Chick lit: de la "sous-littérature"? », *La Presse*, 14 novembre 2012, en ligne, <http://www.lapresse.ca/arts/dossiers/salon-du-livre-de-montreal-2015/201211/14/01-4593834-chick-lit-de-la-sous-litterature.php/>, consulté le 14 février 2014.
- Le Bel, Pierre-Mathieu, *Montréal et la métropolisation. Une géographie romanesque*, Montréal, Éditions Triptyque, 2012, 216 p.
- Lemieux, Jacques et Dirk Geison, « Lecteurs de best-sellers au Québec : comment dit-on lire? », dans Denis Saint-Jacques (dir.), *L'acte de lecture*, Montréal, Nota Bene, 1998, p. 177-194.
- Lipovetsky, Gilles, *La troisième femme. Permanence et révolution du féminin*, Paris, Gallimard, 1997, 328 p.
- Luneau, Marie-Pier, « Georgia, Mia, India...clones de Bridget ? Spécificités culturelles et stratégies éditoriales dans la "chick-lit" pour adolescentes au Québec », dans L. Pinhas (dir.), *L'édition de jeunesse francophone face à la mondialisation*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 175-187.
- _____, « Talons aiguilles, best-sellers et milieu de l'édition : figurations du personnel littéraires en chick lit », dans Björn-Olav Dozo, Anthony Glinoyer et Michel Lacroix (dir.), *Imaginaires de la vie littéraire. Fiction, figuration, configuration*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2012, p. 75-89.

- Macdonald, Dwight, « Masscult and Midcult », *Against the American Grain*, New York, Da Capo Press, 1962 [1960], p. 3-75.
- Mazza, Cris « Who's Laughing Now? A Short Story of Chick Lit and the Perversion of the Genre », dans Suzanne Ferriss et Mallory Young (dir.), *Chick Lit: The New Woman's Fiction*, New York, Routledge, 2006, p. 17-28.
- McRobbie, Angela, « Postfeminism and Popular Culture: Bridget Jones and the New Gender Regime », dans Anita Harris (dir.), *All About the Girl: Culture, Power, and Identity*, New York, Routledge, 2004, p. 3-14.
- Miner, Madone M., *Insatiable Appetites: Twentieth-Century American Women's Bestsellers*, Londres, Greenwood Press, 1984, 141 p.
- Müller, Jürgen E., « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 10, n° 2-3, 2000, p. 105-134.
- Noizet, Pascale, *L'idée moderne d'amour. Entre sexe et genre : vers une théorie du sexologue*, thèse, Université du Québec à Montréal, 1992, 433 f.
- Olivier, Sévérine, « De la presse féminine à la *chick lit* : un rapport de genre(s) », *Femmes et critique(s) : Lettres, Arts, Cinema*, Belgique, Presses Universitaires de Namur, 2009, p. 75-89.
- _____, « La *chick lit* ou les mémoires d'une jeune femme "dérangée" », *Belphégor. Littérature populaire et culture médiatique*, vol. 6, n°2, juin 2007, en ligne, http://etc.dal.ca/belphegor/vol6_no2/articles/06_02_oliv_chic_fr.html, consulté le 28 janvier 2014.
- Payant, Katherine B., *Becoming and Bonding: Contemporary Feminism and Popular Fiction by American Women Writers*, Westport, Greenwood Press, 1993, 256 p.
- Péquignot, Bruno, « Les femmes dans le roman sentimental moderne », *L'Homme et la société*, n° 99-100, 1991, p. 115-125.
- Rochelle Mabry, A. « About a Girl: Female Subjectivity and Sexuality in Contemporary 'Chick' Culture », dans Suzanne Ferris and Mallory Young (dir.), *Chick Lit: The New Woman's Fiction*, New York, Routledge, 2005, p. 191-206.
- Robert, Lucie, « Une esthétique du centre : *Les filles de Caleb* d'Arlette Cousture », dans Louise Milot et Fernand Roy (dir.), *Les figures de l'écrit: Relecture de romans québécois des Habits rouges aux Filles de Caleb*, Québec, Nuit Blanche, 1993, p. 209-235.

- Robertson, Roland, « Glocalisation : Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity » dans Mike Featherstone, Scott Lash et Roland Robertson (dir.), *Global Modernities*, Sage, Londres, 1995, 25-44 p.
- Robine, Nicole, « Lecture, lectures et projet de vie ou comment lit le lecteur populaire ? », dans Denis Saint-Jacques (dir.), *L'acte de lecture*, Montréal, Nota Bene, 1998, p. 147-160.
- Saint-Jacques, Denis (dir.) et al., *Ces livres que vous avez aimés. Les best-sellers au Québec de 1970 à aujourd'hui*, Québec, Nuit Blanche, 1997, 346 p.
- _____ (dir.) et al., *Femmes de rêve au travail. Les femmes et le travail dans les productions écrites de grande consommation, au Québec, de 1945 à aujourd'hui*, Québec, Nota Bene, 1998, 187 p.
- Saint-Martin, Lori, *Contre-voix. Essais de critique au féminin*, Québec, Nuit Blanche, 1997, 294 p.
- Salber, Cecilia, « Bridget Jones and Mark Darcy : Art Imitating Art... Imitating Art », *Persuasions : The Jane Austen Journal On-line*, 2001, vol. 22, n°1, en ligne, <http://www.jasna.org/persuasions/on-line/vol22no1/salber.html>, consulté le 10 mars 2014.
- Soran-Pivont, Stéphanie, *Le roman sentimental et ses avatars dans le roman contemporain de langue anglaise*, thèse, Université de Paris IV, 2009, 572 f.
- Wells, Juliette, « Mothers of Chick lit? Women Writers, Readers and Literary History », dans Suzanne Ferriss and Mallory Young (dir.), *Chick Lit : The New Woman's Fiction*, New York, Routledge, 2005, p. 47-70.
- Whelehan, Imelda, *The Feminist Bestseller : From Sex and the City to Sex and the Single Girl*, Basingstoke, Palgrave Mcmillan, 2005, 248 p.
- Woolf, Virginia, « Middlebrow », *The Death of The Moth and Other Essays*, New York, Harcourt, 1942, p. 176-186.
- _____, *Une pièce bien à soi*, traduit de l'anglais par Élise Argaud, Paris, Payot et Rivages, 2011 [1929], 189 p.