

Amour, couture et prostitution. Discours social, écriture féminine et sérialité dans « Le Petit roman » de Ferenczi

Matthieu Letourneux
Université Paris Ouest
mletourneux@free.fr

Rebut: 4 Juliol 2013

Acceptat: 31 Juliol 2013

RESUM

Amor, costura i prostitució. Discurs social, escriptura femenina i serialitat a « Le Petit roman » de Ferenczi

Entre la primera i la segona guerra mundial la competència entre els editors populars els duu a concebre col·leccions de breus fascicles de temàtica amorosa a preus molt reduïts, com per exemple la col·lecció “Petit roman”, ideada per Ferenczi l’any 1928. Pel fet d’estar encara influenciades pels imaginaris socials dels fulletons anteriors a 1914, aquestes novel·letes posen de relleu la intriga sentimental, sense deixar però endarrere els imaginaris populistes. Escrites en la seva majoria per homes, la proporció d’autores augmenta al llarg del temps. Ara bé, aquest canvi afectarà la natura de les obres i les representacions socials que se’ls associen. En conseqüència, la interiorització de les representacions socials compartides porta els autors – tant homes com dones – a no llegir en termes exactes aspectes que constitueixen el *quid* del gènere com són l’articulació entre l’amor, les relacions socials i el poder. Ser un autor o autora consisteix també a heretar els usos i costums que construeixen el discurs propi de l’escriptura en sèrie. Altrament dit, sembla que la hipòtesi d’una lectura de les publicacions en sèrie en funció del gènere no es limita sols als lectors, sinó que també afecta els autors, aquests *relectors* de les convencions del gènere.

MOTS CLAU

Serialitat, literatura sentimental, literatura popular, gèneres populars, edició popular.

RÉSUMÉ

Amour, couture et prostitution. Discours social, écriture féminine et sérialité dans « Le Petit roman » de Ferenczi

Dans l'entre-deux guerres, la concurrence entre les éditeurs populaires les conduit à concevoir des collections de petits fascicules d'amour à très bas prix, à l'instar de la collection du « Petit roman », lancée par Ferenczi en 1928. Encore influencés par les imaginaires sociaux des feuilletons d'avant 1914, ces petits romans vont mettre en avant l'intrigue sentimentale, sans abandonner pourtant les imaginaires populistes. Écrits avant tout pas des hommes, ils voient la proportion de femmes auteurs augmenter au cours du temps. Or, ce changement va affecter la nature des œuvres et les représentations sociales qui leur sont associées. L'intériorisation des représentations sociales partagées conduit alors les auteurs hommes et femmes à ne pas lire exactement dans les mêmes termes la question de l'articulation entre l'amour, les relations sociales et le pouvoir qui sont au cœur du genre. Être un auteur homme ou femme, c'est aussi hériter de lignées littéraires sérielles qui construisent le discours. Autrement dit, il semble bien que l'hypothèse d'une lecture genrée des productions sérielles ne se limite pas aux lecteurs, mais qu'elle puisse être pensée aussi du côté des auteurs sériels, ces *relecteurs* des conventions génériques.

MOTS CLÉS

Sérialité, littérature sentimentale, littérature populaire, genres populaires, édition populaire.

RESUMEN

Amor, costura y prostitución. Discurso social, escritura femenina y serialidad en « Le Petit roman » de Ferenczi

Entre la primera y la segunda guerra mundial la competencia entre los editores populares los conduce a concebir colecciones de breves fascículos de temática amorosa a muy bajo precio, como por ejemplo la colección "Petit roman", lanzada por Ferenczi en 1928. Al estar todavía influidas por los imaginarios sociales de los folletines anteriores a 1914, estas novelitas ponen de relieve la intriga sentimental, sin por ello dejar atrás los imaginarios populistas. Escritas en su mayor parte por hombres, la proporción de autoras aumenta a lo largo del tiempo. Ahora bien, ese cambio afectará a la naturaleza de las obras y a las representaciones sociales que se les asocian. En consecuencia, la interiorización de las representaciones sociales compartidas conduce a los autores – tanto hombres como mujeres – a no leer en términos exactos aspectos

que constituyen el *quid* del género como son la articulación entre el amor, las relaciones sociales y el poder. Ser un autor o autora consiste también en heredar los usos y costumbres que construyen el discurso propio de la escritura en serie. Dicho de otro modo, parece que la hipótesis de una lectura de las publicaciones en serie en función del género no se limita sólo a los lectores, sino que también concierne a los autores, esos *relectores* de las convenciones del género.

PALABRAS CLAVE

Serialidad, literatura sentimental, literatura popular, géneros populares, edición popular.

ABSTRACT

Love, seam and prostitution. Social speech, feminine writing and seriality in Ferenczi's « Le Petit roman »

During the interwar years, the competition among popular publishers led them to create many very cheap collections of love stories. This was the case with “Le Petit roman” by Ferenczi, created in 1928. If these booklets were still influenced by the social themes of the serials of the Belle Époque, remapped their conventions by emphasizing the love plot. Mainly written at the beginning by a majority of male authors, these short novels were gradually written by women. The rise of women writers affected the way these novels represented the society and the place of the women in it. Male and women writers didn't read exactly the same way the connections between love, social relationships and power which are at the core of the genre. If they shared the same genre conventions, male and female writers didn't write with the same background and cultural series in mind, and these differences affected their discourses. There is a gendered way to write in a genre which matches the gendered way to read genre fiction – but writing in a genre has always been a way to read in a genre.

KEYWORDS

Seriality, sentimental literature, popular literature, popular edition.

L'expression de romancière sentimentale redouble la question du sexe, en supposant un genre de textes s'adressant à un lectorat plutôt féminin, le récit sentimental, et en l'associant à l'idée d'une écriture féminine. La question serait alors celle d'une spécificité de l'écriture des femmes lorsqu'elles s'adressent à d'autres femmes dans ce qui serait le genre féminin par excellence. Reste que le récit sentimental est précisément un *genre*, et qu'en tant que tel, il obéit à des principes sériels qui affectent l'écriture et la lecture des œuvres qui s'en réclament. Or, s'il est aujourd'hui écrit très majoritairement par des auteurs femmes, le roman sentimental a longtemps été dominé par des auteurs hommes. C'est le cas dans la plupart des collections de ce que René Guise appelait les « petits livres », fascicules très populaire de Tallandier, Ferenczi ou des Éditions modernes¹. Parmi ces collections, nous nous intéresserons au « Petit roman » de Ferenczi publié entre 1928 et 1956, avec en tout... 1219 titres, à raison d'un volume par semaine. Nous nous concentrerons sur la première série, avant l'interruption de la guerre, qui compte déjà près de 900 titres avant 1941. Il s'agit de petites brochures très bon marché au fort tirage (20 000 exemplaires), qui se vendaient entre 25 centimes, pour les premières et 50 centimes, soit environ 15 centimes d'euros le volume. La somme, extrêmement faible, s'explique par la qualité détestable de ces petits livres de 32 pages de texte à la couverture bichrome en papier gris, agrafés par une seule agrafe par souci d'économie.

Il est difficile de déterminer si les auteurs des brochures sont des hommes ou des femmes. Ces collections sans légitimité sont le royaume du pseudonymat et du quasi anonymat (puisque les couvertures ne portent pas de nom d'auteur) : comment savoir par exemple que Willie Cobb est le pseudonyme de Juliette Lermina, fille du romancier populaire Jules Lermina qui employait quant à lui le pseudonyme de William Cobb ? Comment savoir si Sherry ou Nemo sont des hommes ou des femmes ? Ce qu'on peut dire, c'est qu'à l'origine, la collection est massivement dominée par les noms d'hommes, qui représentent plus de 80% des auteurs des 100 premiers titres. Le premier nom de femme à apparaître en toutes lettres est Laure Aragon, auteure du 25^e volume. Une littérature d'homme, donc, mais à destination des femmes, comme l'indique clairement les couvertures de Georges Vallée (un homme également) qui les place presque toujours au centre de ses illustrations. Reste que cette domination masculine est progressivement remise en cause. Ainsi, les auteurs femmes représentent plus de 50% des auteurs à la fin des

¹ René GUISE, « Enquête sur les collections de petits romans sentimentaux » in *Le Roman sentimental*, Trames, Limoges, 1990.

années 1930 – du moins quand on comprend que Willie Cobb, Jean Bert, Jean Miroir, Jean Namur, etc. sont des pseudonymes de femmes². Et le choix du pseudonyme masculin est la preuve que la domination masculine est loin de s’être effacée à l’époque³.

Reste à savoir dans quelle mesure cette progressive féminisation de la collection a eu une incidence sur les imaginaires sériels, cessant alors de refléter le regard des hommes sur les femmes dont ils parlent, sur les femmes auxquelles ils s’adressent et sur les goûts supposés de ces femmes. Les auteures femmes qui se sont emparées du genre l’ont-elles fait au nom d’une plus grande authenticité de la voix féminine ? Peut-on déceler dans leur œuvre un regard féminin ? Et, dans le cas où celui-ci serait décelable, a-t-il pu transformer en retour les stéréotypes du genre ? Ou, comme semble l’indiquer la monotonie des couvertures, indice du caractère répétitif des imaginaires, ne faut-il pas penser, à l’inverse, que les logiques sérielles du genre sont plus fortes que la question des voix individuelles ou des identités de sexe ? Après tout, il ne serait pas étonnant que, hommes ou femmes, ces auteurs payés quelque 500F pour un volume⁴, soit 250 euros d’aujourd’hui, se soient contentés d’appliquer les recettes du genre sans chercher à se les approprier.

Pour tenter de répondre à cette alternative – appropriation par les femmes d’un genre ou toute puissance des mécanismes sériels – nous avons retenu un corpus de soixante de ces romans en prenant soin de respecter la chronologie de la collection, en lisant d’abord trente romans écrits par des hommes, puis en les confrontant aux romans écrits par des femmes. La lecture en a été fastidieuse, évidemment, mais non dépourvue de surprises. Le premier point sur lequel je veux insister, c’est la différence profonde qui sépare ces romans des romans sentimentaux tels que nous les connaissons – aussi bien les collections de Fama ou Stella⁵, publiées à l’époque, que celles beaucoup plus récentes de Nostalgie ou d’Harlequin⁶. Les premiers, pourtant contemporains, s’inscrivent dans une autre tradition (celle des *Veillées des chaumières*), sont

² Jean Bert est le pseudonyme de Line Deberre, Jean Miroir celui de Suzanne Levasseur, Jean Namur celui de Marie-Madeleine Coulino; Willie Cobb est Juliette Lermina, Max Dervieux est Suzanne Mercy, etc. A l’époque, prendre un pseudonyme d’homme facilitait la carrière en littérature populaire.

³ Ellen CONSTANS, *Ouvrières des lettres*, PULIM, « Médiatextes », Limoges, 2007.

⁴ C’est une estimation à partir de collections similaires publiées à la même époque, mais cela pourrait être moins encore.

⁵ Ces collections ont été étudiées par Ellen Constans dans *Parlez-moi d’amour*, PULIM, Limoges, 1999.

⁶ Julia BETTINOTTI, *La Corrida de l’amour, le roman Harlequin*, UQAM, Montréal, 1986.

liées à d'autres éditeurs (La Mode Nationale, Le Petit Écho de la Mode), à des supports et des prix différents (ils sont sensiblement plus chers ; les auteurs sont d'ailleurs rares à s'illustrer dans les deux types de collections. Ces différences sensibles mettent en évidence l'existence de deux séries culturelles (c'est-à-dire deux unités de sens cohérentes orientant la production et la réception de chaque œuvre singulière). De fait, les auteurs de la collection de Ferenczi ne sont pas du tout issus de la tradition du roman catholique et du roman de jeunes filles. Ce sont au contraire, du moins dans la première génération, des écrivains nourris de l'esthétique du feuilleton et des collections à 65 centimes d'avant-guerre, à l'instar de Rodolphe Bringer ou de Georges Simenon.

Une telle généalogie est fondamentale pour comprendre leur œuvre. En effet, cette tradition est celle du roman criminel, du roman de la victime, du roman de l'erreur judiciaire, pas du roman de préparation au mariage caractéristique de la littérature catholique ou conservatrice qui a fourni le gros des recherches d'Ellen Constans. Les œuvres héritent en particulier de l'imaginaire populiste du roman de la victime et de l'erreur judiciaire : il ne s'agit pas seulement de parler d'amour, loin de là, mais d'évoquer la condition sociale et économique de la femme. Ainsi la relation amoureuse est-elle presque systématiquement ressaisie dans un dialogue avec les questions de rapports de force. C'est à tel point que la question de la précarisation (celle des femmes en particulier) peut apparaître comme l'un des sujets principaux des œuvres, au même titre que la question amoureuse. L'obsession sociale explicite ainsi ce que Jan Cohn décrivait comme le sous-texte indicible du genre⁷ : la question de l'amour est intrinsèquement liée aux rapports de force sociaux.

Par rapport à l'héritage du roman de la victime, l'articulation forte entre problématique sociale et intrigue amoureuse s'explique par l'évolution des supports. Avec le lancement en 1905 du « Livre populaire » de Fayard, puis ses imitations chez Tallandier, Rouff, Ferenczy et quelques autres, la littérature populaire a glissé d'une logique narrative ouverte et proliférante associée à la diffusion en feuilletons dans la presse ou en livraisons vers un principe d'unité narrative et de brièveté. Les petits fascicules de Ferenczi sont l'exemple extrême de cette mutation éditoriale, puisque des intrigues qui se développaient auparavant souvent sur près de mille pages doivent se concentrer, dans notre cas, sur 32 pages de petit format. La nature de l'intrigue s'en trouve profondément transformée. Au lieu d'une multiplication des rebondissements

⁷ Jan COHN, *Romance and the Erotics of Property ; Mass Market Fiction for Women*, Duke University Press, Durham, 1988.

et des malheurs, le récit se concentre sur la déchéance d'un personnage, en quelques scènes brèves, et sur sa rédemption par l'amour.

On peut ainsi dégager une structure dominante pour ces récits. Héritant de l'imaginaire doloriste du grand feuilleton de la Belle Époque, les œuvres content, de façon extrêmement resserrée, les malheurs d'une femme seule et, le plus souvent, pauvre : généralement orpheline, petite employée ou couturière, elle se retrouve soudain dans une situation difficile, dans une extrême précarité. Elle perd son emploi, tombe sous la coupe d'un séducteur – un amant qui l'abandonne, la fait chanter, ou pire, un souteneur – et entrevoit l'abyme (quand elle n'y tombe pas). Alors, un jeune garçon séduisant – et souvent modeste – la sauve, lui assurant une vie stable dans le mariage. Une variante narre les malheurs d'une femme mariée qui menace de détruire son ménage en prenant un amant ou plusieurs, avant que son mari ne lui accorde le pardon : c'est le cas de *Cruelle vengeance*⁸, dans lequel un mari pardonne à sa femme après qu'elle s'est prostituée pour payer ses dettes.

On voit que la question du mariage s'inscrit dans une logique de « consolation », répondant comme un *deus ex machina* aux vrais questionnements du récit, qui tiennent à la place de la femme dans la société : statut social, intégration, marginalisation, place économique... Ce qui est raconté, c'est l'impossibilité pour une femme seule de survivre dans le monde sans déchoir, et le mariage d'amour apparaît bien souvent comme une reformulation de ce qui n'est fondamentalement qu'un mariage de raison : puisqu'il n'est pas raisonnable pour la femme de rester célibataire, elle doit trouver un homme. Dans *J'ai tué pour toi*⁹, l'héroïne voit son amant accusé à tort d'un crime. Un motocycliste de passage leur offre de partir avec lui. L'amant meurt. La femme épouse le motocycliste, alors que le récit n'avait jamais indiqué qu'elle éprouvait le moindre sentiment pour lui – mais elle est sauvée.

Misère de la femme seule, félicité de la femme mariée : en se concentrant sur cette alternative simple, le récit fait du mariage le moteur de rédemption de la femme vouée à l'inéluctable chute : *Amour et douleur*, *Les amants de la mansarde*, *Entre l'amour et la mort*, *L'étreinte tragique*, *Aimer mourir*, *Caresses et larmes*, *L'épave d'amour*... La litanie des titres exprime cette logique d'un destin tragique conjuré par des épousailles. Il ne faut pas s'y tromper d'ailleurs : c'est moins l'amour que le mariage, comme gage de stabilité sociale, qui est mis en avant. Quand l'homme sauve la femme de la misère ou de la déchéance, elle éprouve bien souvent plus de reconnaissance

⁸ Michel NOUR, *Cruelle vengeance*, n° 149, 1930.

⁹ René VIRARD, *Pour toi j'ai tué*, n° 366, 1935.

que de passion, et les récits se closent non sur l'amour, mais sur la promesse d'un amour à venir, né de la conjugalité. Cet aspect est fondamental, car il confirme que la question des sentiments ne peut pas se penser indépendamment de celle du social, et qu'elle est largement conçue elle-même en termes sociaux. Peu de livres décrivent avec une précision aussi frappante la condition féminine de l'époque et les représentations qui lui sont associées que ces petits livres qui racontent inlassablement les mêmes angoisses collectives.

On le voit, il existe une forte unité discursive des récits, proposant presque toujours la même structure narrative, les mêmes articulations entre problématiques sociales et mariage. Comment dès lors imaginer une appropriation de cette littérature par ces femmes auteurs qui, progressivement se sont fait une place dans ces collections ? A la première lecture, tout indique que, malgré l'augmentation des femmes auteurs dans le catalogue, les structures narratives restent pérennes au fil des décennies. Mêmes jeunes filles fragilisées par une situation précaire, au bord de la déchéance, et qui trouvent la rédemption dans le mariage, même femme fautant mais rachetée par l'homme. C'est bien le même *genre* de récit qui est conté, avec les mêmes scénarios intertextuels, les mêmes *topoi*. Mais on le sait, les conventions sérielles, dans la mesure où elles représentent une matière commune, peuvent se prêter à des appropriations.

Or, sans que les conventions sérielles soient altérées, il existe des différences sensibles entre les romans écrits par les hommes et par les femmes. Les trames des romans écrits par les premiers empruntent très souvent à des logiques de faits-divers : nombreux sont les récits à évoquer, de façon explicite ou voilée, le monde de la prostitution. *L'enlèvement de Rose-Mary*, *Cruelle vengeance*, *Après la rafle*, *Le Tango berceur*¹⁰ renvoient ainsi directement à l'univers des filles perdues et des proxénètes, avec parfois passage à l'acte des protagonistes, contraints un temps de fréquenter le trottoir. *A contrario*, nous n'avons trouvé dans notre corpus qu'un roman écrit par une femme qui évoquait un tel univers, *Au bal musette*¹¹ (récit de filles enrôlées par des souteneurs qui veulent les utiliser pour un crime). De même les récits qui reposent sur des intrigues criminelles sont bien plus nombreux chez les auteurs hommes que chez les femmes. C'est le cas des intrigues mettant en scène des

¹⁰ Claude DEVALLIERS (Marcel Idiery), *L'enlèvement de Rose-Mary*, n° 129, 1930, M. NOUR, *Cruelle vengeance*, *op. cit.*, Félix LÉONNEC, *Après la rafle*, n° 254, 1932, Fernand PEYRE, *Le Tango berceur*, n° 314, 1934.

¹¹ Laurette JACQUES, *Au Bal musette*, n° 242, 1932.

meurtres ou des tentatives d'assassinats, comme dans *Complices de leur cœur*¹² (dans lequel le héros tue l'amant de sa femme sans conséquence particulière), dans *Le Prix du crime* ou dans *Tam-tam dancing*¹³, ou encore des récits de vols de bijoux, souvent adossés à des logiques de lutte des classes, comme dans *Un Talisman d'amour*¹⁴. Ici encore cependant, il ne s'agit que d'une tendance distinguant les auteurs hommes et femmes, et il n'existe pas de séparation totalement tranchée entre les deux sexes : *L'amour d'un gueux* de Kit¹⁵ narre ainsi la rédemption d'un voleur renonçant à son crime par amour.

Reste que les récits écrits par des hommes s'inscrivent beaucoup plus souvent que ceux écrits par des femmes dans une tradition héritée de l'imaginaire criminel et du récit de fait-divers. Dans cette tradition, la prostitution et la violence, sont associées aux conflits de classes : les pauvres sont poussés aux pires extrémités par la misère ou l'injustice sociale. A l'époque, il s'agit d'évoquer plus particulièrement la crise économique, qui obsède les auteurs au point de revenir constamment, d'un volume à l'autre : femme conduite à se prostituer faute de trouver un emploi (*Après la rafle*¹⁶), patron licenciant un employé pour contraindre l'épouse à devenir sa maîtresse (*L'histoire d'un cœur*¹⁷), etc. Les envolées anarchistes ou socialistes sont fréquentes, mais toujours présentées comme ambiguës et, en un sens, erronées. La révolte est juste, parce que le monde est donné comme injuste, mais les moyens employés sont condamnés. Au terme du récit, la réconciliation des cœurs est aussi une réconciliation sociale : ainsi, dans *L'histoire d'un cœur*, le héros, licencié par un patron qui a des vues sur sa femme, a raison d'en vouloir à la société, mais sa révolte prend la forme d'une caricature antisocialiste (il boit, force sa femme à lui faire l'amour, puis il vole son patron). Sa femme le quitte pour son patron, parce qu'elle aime trop le luxe, et que son amant met le prix pour l'acheter. Mais quand le héros veut tuer son rival, vient le temps de la réconciliation sociale : face à l'amour, le patron comprend son erreur, offre à l'employé les 100 000 francs qu'il avait volés et lui rend sa femme. Caricatural, ce schéma ne fait qu'exagérer par sa solution fantasmatique le sentiment d'une impasse économique : hors d'un *deus ex machina* romanesque, point de salut.

¹² Joachim RENEZ, *Complices de leur cœur*, n° 299, 1933.

¹³ Franck SERVET, *Le Prix du crime*, n° 258, 1932, 379. Joachim RENEZ, *Tam-tam dancing*, n° 379, 1935.

¹⁴ Julien LESCAP, *Un Talisman d'amour*, n° 267, 1933.

¹⁵ KIT (Suzanne Mercey), *L'amour d'un gueux*, n°354, 1934.

¹⁶ Félix LÉTONNEC, *Après la rafle*, *op. cit.*

¹⁷ Paul CLAUDE, *L'histoire d'un cœur*, n° 386, 1935.

Si l'intrigue des romans écrits par des auteurs femmes reste structurée autour de la chute et de la rédemption, le récit donne une valeur bien plus nettement morale à cette question. La principale cause de déchéance devient la situation de la fille-mère : plus du tiers des intrigues sont fondées sur une histoire de grossesse extra-conjugale (par exemple *Fiancée coupable*, *Épouse sans tendresse*, *Triste lendemain*, *Bourreau de son cœur*¹⁸, etc.) ; alors que seul un des romans écrit par un homme prenait un tel événement pour sujet (*Le repentir d'un père*¹⁹). Surtout, la question n'est guère ici évoquée en termes économiques et sociaux, mais en termes de réprobation morale. Plus généralement, les questions économiques refluent très nettement des récits écrits par des femmes. Certes, la relation sociale dissymétrique est maintenue mais, outre qu'elle prend très souvent chez les auteurs femmes la forme d'une domination féminine (associant une bourgeoise et un ingénieur sans le sou, comme dans *Le chauffeur de Mademoiselle*²⁰), elle est pensée en termes de rapports de forces plus humains qu'économiques : les questions de cœur et les sentiments (ceux de la mère ou de l'épouse) tendent à se substituer au discours socio-économique.

Cela ne signifie nullement que la question du social déserte le récit, mais elle cesse d'être articulée explicitement à un questionnement économique, pour être ressaisie d'un point de vue qui serait plutôt celui de l'intime et du foyer. Ainsi, le mariage est-il souvent décrit comme un rapport de forces intersubjectif. *Épouse sans tendresse*, *Triste lendemain*, *Bourreau de son cœur*... tous ces récits content la même histoire d'un mariage sans amour contracté parce que la femme est enceinte. Dès lors, l'imaginaire de la prostitution se déplace-t-il dans la sphère privée : dans *Épouse sans tendresse*, la consommation d'un mariage sans amour est d'ailleurs directement décrite comme une forme de prostitution (« quand, le soir, elle se retrouvait seule avec [son mari], qu'il lui fallait subir ses caresses qui lui rappelaient celle, toujours regrettées, de Georges de Kéralet, elle souffrait le martyr. Elle se faisait l'effet d'une fille qui se livre pour de l'argent et des bijoux avec un amour au cœur »). L'amour dans ce cas n'est pas grand-chose ; ou plutôt, il est l'autre nom de la sécurité du ménage et de l'aisance financière, et l'on ne demande pas beaucoup plus. Au mieux, l'amour vient-il par-dessus le marché. Comme le rappelle Diana

¹⁸ KIT (Suzanne Mercey), *Fiancée coupable*, n° 375, 1935, Willie COBB (Juliette Lermina), *Épouse sans tendresse*, n° 362, 1934, KIT, *Triste lendemain*, n° 259, 1932, M[arie]-A[nn]a HULLET, *Bourreau de son cœur*, n° 121, 1930.

¹⁹ Gilles HERSAY, *Le repentir d'un père*, n° 334, 1934.

²⁰ Laurette JACQUES, *Le Chauffeur de Mademoiselle*, n° 419, 1936.

Holmes²¹, le peu d'emplois qualifiés pour les femmes limite de fait toute idée d'une stabilité sociale hors mariage.

Si la structure narrative et la dynamique du récit reposent sur les mêmes principes, ils ne sont pas exploités exactement de la même façon chez les auteurs masculins et féminins. Dans un cas, les tensions sont rapportées à un modèle de sociabilité professionnelle et institutionnelle, dans l'autre à une sociabilité relationnelle. Le clivage recoupe largement l'opposition qu'établissent Peter Berger et Thomas Luckmann entre la société comme réalité objective et comme réalité subjective²². Les questions de métier, de réussite et de rapports de classe l'emporteront dans un cas ; dans l'autre, ce sera davantage des questions liées au foyer, à sa construction, à sa survie, à ses équilibres. On voit ainsi se dessiner clairement deux conceptions du récit qui expliquent les différences tendanciennes des deux ensembles dessinés par ces effets de divergence. Chez les auteurs masculins, le récit semble saisir les rapports de force, à travers la position sociale et la réussite explicitement définies comme telles, tandis que les auteurs féminins déplacent leur questionnement du côté de l'intime. La question de la sexualité est à cet égard frappante : l'insistance sur la figure de la prostituée chez les auteurs hommes suppose une extériorité qui n'est pas celle, intime, de la femme qui supporte les étreintes de l'époux qu'elle n'aime pas (*Épouse sans tendresse*), ou qui subit le viol d'où naîtra l'enfant (*Celles qui aiment*)²³.

On pourrait certes lire dans ces postures différentes un écart proche de celui des théories du *care*, d'une morale de l'intime, de l'empathie, face à une lecture plus objectiviste, plus extérieure, des destins individuels. Mais on peut aussi supposer que, plutôt que de renvoyer à une façon féminine de considérer le monde, les positions effectives des hommes et des femmes dans la société les invitaient à saisir différemment les articulations sociales. Si les femmes sont nombreuses à travailler à l'époque, elles ont tendance à associer réussite et foyer pour des raisons idéologiques, mais aussi juridiques, politiques et économiques. Aucun récit n'évoque de réussite féminine : les femmes riches sont des héritières, les pauvres sont couturières, vendeuses, secrétaires et ne peuvent espérer subsister décemment grâce à ces petits métiers. Les hommes vivent au contraire de leur métier, et quand ils n'y parviennent pas, leurs

²¹ Diana HOLMES, *Romance and Readership in XXth Century France*, Oxford University Press, Oxford, 2007.

²² Peter BERGER et Thomas LUCKMANN, *La Construction sociale de la réalité*, Armand Colin, Paris, 2006.

²³ Suzanne DE GARROS, *Celles qui aiment*, n° 146, 1930.

perspectives sont bonnes : ingénieurs ou inventeurs sans le sou, ils peuvent espérer une place meilleure à l'avenir. C'est cette disjonction qu'expriment à la fois *Près du berceau* et *Le Chauffeur de Mademoiselle*²⁴ dans lesquels une femme riche, puis ruinée s'unira avec un homme pauvre puis enrichi : même quand les femmes sont plus riches que les hommes, elles restent plus fragiles que ces derniers, car eux (ingénieurs ou inventeurs) peuvent espérer réussir, tandis qu'elles ne possèdent que l'argent dont elles héritent, et ne pourront rien faire en cas de ruine.

Il ne s'agit évidemment pas d'en inférer une différence réelle de situation sociale vécue par les hommes et les femmes, mais de l'associer à des représentations culturelles. La réussite sociale des femmes est associée au foyer, celle des hommes, à des emplois prestigieux. Ainsi les deux formes récurrentes de récits majoritairement écrits par des femmes, le récit de la fille-mère et celui de la mal-mariée, proposent-ils tous deux une intrigue dont la crise et sa résolution reposent sur la question de la conquête d'un foyer stable : trouver un père pour son enfant (même si on ne l'aime pas vraiment) et aimer ou se faire aimer de son époux (à l'instar du *Bourreau de son cœur*²⁵, ce mari qui ne découvre les sentiments qu'il éprouve pour sa femme que quand il la croit morte). Dès lors qu'ils privatisent et intériorisent le discours social, ces romans écrits par des femmes tendent à insister sur la nécessité de faire vivre l'unité du couple et le modèle familial. Nombreux sont les récits à inviter ainsi à l'acceptation du sort de la femme, même quand l'essentiel du récit visait à souligner l'absence d'amour : dans *Triste lendemain*²⁶, l'héroïne quitte son mari âgé qu'elle vient d'épouser sans l'aimer, mais lorsque son amant l'abandonne, elle reçoit avec reconnaissance la proposition faite par le mari de l'accueillir à nouveau. Dans *Épouse sans tendresse*, déjà cité, c'est un même type de reconnaissance et de soumission qui conduit la femme victime de viols conjugaux à choisir de rester avec ce mari qu'elle n'aime pas. Et dans *Blanchette dactylo*²⁷, l'héroïne épouse l'amant de la femme de son patron, lequel elle n'a croisé qu'une fois, parce qu'elle aime son patron, et que, par son sacrifice, elle permet à ce couple mal assorti de survivre. À l'inverse de ces romans tournés vers le couple et le foyer, les intrigues souvent criminelles des romans écrits par des hommes formulent des questions de justice sociale :

²⁴ STEPH, *Près d'un berceau*, n° 303, 1933, Laurette JACQUES, *Le Chauffeur de Mademoiselle*, *op. cit.*

²⁵ M[arie]-A[nna] HULLET, *Bourreau de son cœur*, *op. cit.*

²⁶ KIT, *Triste lendemain*, n° 259, 1932.

²⁷ Willie COBB, *Blanchette dactylo*, n° 382, 1935.

punir le riche qui abuse de sa position (y compris par un crime comme dans *Complices de leur cœur*²⁸), démasquer l'intrigant suborneur ou le captateur d'héritage (comme dans *Le Tango berceur*, déjà évoqué). Certes, à chaque fois, il s'agit aussi d'une histoire d'amour, mais elle s'articule à des questions d'argent et de reconnaissance sociale.

Sans systématiser, si l'on devait en conclure sur une tendance des récits, on pourrait dire que, dans le cas des romans écrits par des hommes, le rapport de forces sentimental apparaît comme la synthèse et la simplification d'un rapport de force entre les classes. Dans le cas des romans écrits par des femmes, pensé avant tout en termes privés et intimes, la confrontation polémique du roman sentimental apparaît avant tout comme un rapport de force entre les sexes. Rapport de classes/rapport de sexes : ici encore, il ne s'agit pas d'en déduire des caractères essentiels ou biologiques dépendant d'une supposée essence féminine ou masculine, mais de souligner l'articulation des structures des récits avec la situation sociale respective des hommes et des femmes et surtout avec les représentations sociales genrées que les uns et les autres intériorisent comme *leur réel*.

Dans l'écart tout relatif qui sépare les auteurs dans leur appréhension des conventions et des scénarios intertextuels du genre, s'illustre finalement de façon exemplaire la situation des hommes et des femmes dans la société de l'époque et les représentations qui lui sont associées. Non seulement les œuvres prétendent représenter dans la diégèse les positions sociales respectives des hommes et des femmes, mais ces positions sont reflétées par la façon même de peindre la société, à travers un espace socialement et culturellement associé à la femme, ou à l'homme. Il ne s'agit donc pas tant d'un mode de représentation du monde qui serait psychologiquement ou biologiquement féminin ou masculin, qu'une construction culturelle, sociale, historique de leurs positions respectives, autrement dit, un *ethos* différent.

Mais cette construction sociale ne peut pas être détachée du contexte culturel plus étroit dans lequel s'inscrivent les œuvres et les auteurs. Dans les productions sérielles, les postures adoptées par les auteurs négocient avec les séries culturelles dans lesquelles ils s'inscrivent. Or, les auteurs femmes sont beaucoup plus spécialisés que les auteurs hommes. Si l'on excepte Juliette Debry et Willie Cobb (c'est-à-dire Juliette Lermina), qui ont fait des incursions dans le roman d'aventures ou le roman policier, la plupart de ces femmes auteurs écrivaient exclusivement des romans sentimentaux. Les auteurs

²⁸ Joachim RENEZ, *Complices de leur cœur*, n° 299, 1933.

hommes étaient plus diversifiés, à l’instar de Max-André Dazergues ou de Simenon, polygraphes s’illustrant dans tous les genres populaires de l’époque.

Or, en se concentrant sur les collections de romans populaires à destination d’un lectorat féminin, les auteurs femmes subissent probablement davantage l’influence des autres collections de romans sentimentaux publiées à l’époque, en particulier les collections de ce qu’Ellen Constans appelle le roman « bon chic bon genre »²⁹ – Stella, Fama, qui valorisent un imaginaire plus conservateur (avec son insistance sur les valeurs catholiques et le maintien de certaines traditions), et articulent un discours moral autour de la famille, comme institution garante des valeurs³⁰. Il est probable que les femmes auteures de chez Ferenczi ont été influencées par ces modèles de romans écrits par les femmes, qu’elles ont acclimatées aux conventions des romans populistes de Ferenczi : ainsi trouve-t-on des récits qui peignent des relations de couples riches ou aristocratiques, suivant une perspective qui rappelle celle des romans de Stella ou de Fama (comme dans *Amours transatlantiques* ou *Quand vient la haine*³¹). De telles intrigues s’accompagnent d’une forme de conservatisme social qui n’est pas tant un conservatisme de classe (prônant la réconciliation sociale) qu’un conservatisme des mœurs (faisant de l’aristocrate le garant des valeurs).

Conservatisme tout relatif cependant, comme souvent dans les collections populaires. Malgré leurs différences, les deux types de récits offrent chacun un discours ambigu et réversible. Les romans écrits par des hommes offrent une conclusion conservatrice de réconciliation sociale qui ne contredit nullement l’expression des frustrations et des révoltes populaires dont témoigne le récit : d’une façon ou d’une autre, le bon pauvre triomphe du mauvais riche en le démasquant, le supplantant... ou l’épousant. De même, les romans écrits par des femmes ne cessent de dire, derrière l’affirmation d’un modèle conjugal tout-puissant, la frustration des femmes enfermées dans leur position dominée, aliénées par des hommes qui possèdent le pouvoir économique et symbolique, et qui les tiennent en leur pouvoir à la fois par la conjugalité et la maternité. Certes, la promesse d’un foyer heureux est l’horizon du récit, mais au cours du roman, la peur de la déchéance ou du mariage sans amour a été exprimée, révélatrice d’une obsession qu’il s’agit de conjurer sans cesse. Comme souvent

²⁹ Ellen CONSTANS, *Parlez-moi d’amour*, op. cit.

³⁰ Ces collections, qui laissaient une très large place aux auteurs femmes, héritaient plus largement de la longue tradition du roman d’inspiration catholique, celle de Gautier Languereau ou même de Mame, éditeurs qui prisaient les auteurs femmes pour leur supposée modestie de mères chrétiennes.

³¹ Juliette DEBRY, *Amour transatlantique*, n° 326, 1934, Marthe DORANNE, *Quand vient la haine*, n° 403, 1935.

en littérature populaire, l'ambiguïté discursive du genre (sa « mauvaise foi ») transparait dans les positions oxymoroniques de récits à la signification réversible. Elle n'est en définitive que le résultat des variations existant dans les multitudes de textes que porte en elle toute œuvre sérielle.

De ces différentes analyses on peut tirer plusieurs conclusions générales. On soulignera d'abord que si les logiques sérielles imposent leurs stéréotypes et leurs contraintes comme structure orientant par avance aussi bien la production que la réception des textes, elles n'empêchent nullement les appropriations différenciées des textes. Ainsi, tout en restant dans les limites strictes du genre, des auteurs, hommes ou femmes, peuvent proposer des discours et des visions du monde très différentes, qui paraissent bien refléter la situation culturelle et historique spécifique des uns et des autres³². L'intériorisation des représentations sociales partagées conduit alors les auteurs hommes et femmes à ne pas lire exactement dans les mêmes termes la question de l'articulation entre l'amour, les relations sociales et le pouvoir qui sont au cœur du genre. Enfin, il me semble qu'il importe de ne pas détacher la question des représentations de leurs conditions culturelles concrètes, en particulier lorsque les auteurs choisissent d'inscrire leur œuvre dans une perspective sérielle. Dans notre cas, les différences de discours assumées par les auteurs hommes ou femmes tiennent aussi à leur inscription dans les séries culturelles relativement différentes dont ils héritent : la tradition du roman criminel et du roman de la victime pour les auteurs hommes, celle en partie du roman sentimental d'héritage catholique pour les auteurs femmes. Ici encore, il s'agit de négocier avec les formes existantes, et de relire le genre dans lequel on écrit à partir de la multiplicité des séries culturelles dont on hérite. Être un auteur homme ou femme, c'est aussi hériter de lignées littéraires sérielles qui construisent le discours. Autrement dit, il semble bien que l'hypothèse d'une lecture genrée des productions sérielles ne se limite pas aux lecteurs, mais qu'elle puisse être pensée aussi du côté des auteurs sériels, ces *relecteurs* des conventions génériques.

³² Dans notre cas, il s'agissait des différences entre auteurs masculins et féminins, mais d'une génération à l'autre, d'une sensibilité politique à l'autre, d'un écrivain à l'autre, d'autres différences pourraient être repérées.