

## Twilight : un recit feminin du patriarcat au 21e siecle

Lucie Bernard

► **To cite this version:**

Lucie Bernard. Twilight : un recit feminin du patriarcat au 21e siecle. Nouveaux Imaginaires du Féminin, Sep 2017, Nice, France. Nouveaux Imaginaires, 2017. <hal-01665779>

**HAL Id: hal-01665779**

**<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01665779>**

Submitted on 18 Dec 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

---

## ***Twilight* : un récit féminin du patriarcat au 21<sup>e</sup> siècle**

---

Lucie BERNARD, Chercheure associée à HCTI, Université de Bretagne Occidentale

lucie.bernard@univ-brest.fr

**Résumé :** Le succès de la saga *Twilight* de Stephenie Meyer, qui a bénéficié d'une forte visibilité dans l'espace médiatique et commercial de 2005 à 2012, prouve que le public contemporain reste demandeur de récits sentimentaux consacrés à l'expérience féminine. On retrouve en effet dans la série tous les motifs classiques du roman rose : une héroïne vulnérable, un amant mystérieux et fort, un triangle amoureux. Certains de ces motifs sont même plus conservateurs que les romans Harlequin récents ; ainsi l'héroïne de *Twilight* attendra le mariage pour perdre sa virginité, quand les héroïnes Harlequin des dernières décennies se contentent souvent d'une relation monogame destinée au mariage sans attendre la cérémonie même pour découvrir la sexualité. *Twilight* laisse également une place particulièrement importante à la voix et au pouvoir narratif de son héroïne, qui monopolise l'essentiel d'un récit écrit à la première personne et dans lequel la description des émotions et ressentis personnels tient une place importante. La saga de Stephenie Meyer constitue donc un espace littéraire privilégié pour étudier la conjonction entre la subjectivité féminine d'une part, et des représentations traditionnelles, voire conservatrices, de la féminité, de la masculinité et du rapport entre les sexes d'autre part. Cette conjonction se produit dans un texte par ailleurs contemporain, qui a réussi à associer pour un très large public la culture féminine du roman sentimental et la *fantasy*, un genre lui-même devenu *mainstream* au 21<sup>e</sup> siècle seulement. Nous proposons donc d'explorer la façon dont *Twilight* convoque une expression littéraire très moderne, basée sur l'imaginaire le plus contemporain du public adolescent d'aujourd'hui, pour réactualiser et pousser à leur paroxysme les enjeux d'une littérature sentimentale moins récente, qui raconte depuis deux siècles et du point de vue féminin les interactions sentimentales profondément genrées issues du patriarcat capitaliste occidental.

**Mots-clés :** récit sentimental, vampire, identité féminine, féminisme, hétéronormativité, patriarcat

---

Lorsque Stephenie Meyer publie le premier tome de sa saga *Twilight* en 2005, elle rencontre un immense succès commercial et médiatique. La série, qui comptera quatre tomes et se vendra à plus de cent millions d'exemplaires, relate l'histoire d'amour entre

l'héroïne Bella Swan, une jeune humaine, et Edward Cullen, un vampire. Le genre littéraire auquel appartiennent les romans de Meyer, qualifié en anglais de « romance surnaturelle » ou *supernatural romance*, se voit ainsi propulsé sur le devant de la scène. De nombreux textes antérieurs à *Twilight* relevaient déjà de ce genre, comme la série des *Anita Blake* de Laurell K. Hamilton ou des *Vampire Diaries* de Lisa J. Smith dans les années 90. Mais c'est l'espace médiatique consacré à *Twilight* entre 2005 et 2012, date de sortie de la dernière adaptation cinématographique, qui fait sortir la romance surnaturelle du marché de niche pour la transformer en sujet de conversation public ; et la réussite financière de Stephenie Meyer attire l'attention des éditeurs sur l'existence d'un genre spécifique et exploitable commercialement. Ainsi la maison d'édition française Milady invente-t-elle le terme de *bit lit* pour désigner *Twilight* et les romans similaires<sup>1</sup>, et de nombreux ouvrages apparaissent dans les librairies sous une catégorie *Supernatural romance* soudain propulsée en tête de gondole.

Comme son nom anglais l'indique, la *bit lit* est un genre qui consiste à ajouter des éléments surnaturels, ou non-mimétiques, à une trame de récit sentimental. Le récit sentimental désigne tout roman qui prend pour thème central les émotions et les sentiments de ses protagonistes, en particulier dans le cadre d'une ou de relations amoureuses. Il a pour objet « la peinture et l'analyse du sentiment plutôt que la description des mœurs et de la société. » (Coulet : 378). Le terme de « récit sentimental » est également employé de façon plus spécifique pour désigner un courant littéraire historique qui commence à la fin du 18<sup>e</sup> siècle européen, issu de la philosophie sentimentale défendue par des penseurs comme Hume ou Burke. Le roman gothique et notamment les textes d'Anne Radcliffe ont pu être interprétés comme relevant aussi de ce genre<sup>2</sup>. Certains motifs récurrents dans la construction des personnages féminins et masculins et dans le type de relation qui s'établit entre eux se retrouvent ainsi dans la

---

<sup>1</sup>La première apparition du terme se produit sans doute sur ce billet de blog, publié par Milady pour annoncer la mise en place de sa nouvelle gamme de *bit lit* : <http://milady-le-blog.fantasyblog.fr/2008/10/20/la-bit-lit-quest-ce-que-cest/>, page consultée le 15/11/2015. Le blog ne mentionne pas Stephenie Meyer et cite au contraire principalement des œuvres antérieures à *Twilight*, mais les chiffres de vente de cette série ont probablement contribué à rendre économiquement intéressant l'ouverture d'une gamme spécifique consacrée à ce genre romanesque.

<sup>2</sup>C'est le choix que fait par exemple Claudia L. Johnson qui étudie aussi bien Mary Wollstonecraft qu'Anne Radcliffe dans son ouvrage *Equivocal Beings : Politics, Gender, and Sentimentality in the 1790s* (Johnson).

tradition sentimentale tout au long du 19<sup>e</sup> et du 20<sup>e</sup> siècle, à travers des auteures comme les sœurs Brontë ou Frances Burney jusqu'à ce qu'on qualifie aujourd'hui de littérature rose.

Le récit sentimental, et *Twilight* avec lui, peut également être qualifié de récit féminin. C'est d'abord la composition de son lectorat et de ses auteurs qui appelle l'adjectif : Stephenie Meyer est lue surtout par des femmes, principalement des adolescentes ainsi que des femmes un peu plus âgées qui se qualifient elles-mêmes de *Tw-Moms*<sup>3</sup>. Elle-même est une femme, comme la grande majorité des auteures de récits sentimentaux depuis le 19<sup>e</sup> siècle. Deuxièmement, *Twilight* adopte le point de vue de son héroïne, un autre trope récurrent du récit d'amour : la quasi-totalité de la narration est écrite à la première personne et reste toujours limitée aux perceptions et aux interprétations de Bella. C'est donc une perspective féminine qui est offerte aux lecteurs pour appréhender le monde fictionnel de la saga.

Enfin, le thème du sentiment et de la relation amoureuse, central dans *Twilight* comme dans tous les récits sentimentaux, est traité sous un angle traditionnel, voire conservateur. Ainsi le mariage est-il un préalable indispensable à la relation sexuelle chez Meyer ; et l'avortement n'est jamais une option envisageable, puisque l'auteure choisit de mettre en scène une grossesse dont il est dit explicitement et à plusieurs reprises que l'héroïne ne peut pas y survivre. Cette dernière refuse néanmoins tout aussi explicitement que l'on mette un terme à son état, même au prix de sa propre vie : « ...killing that pale, perfect child before he could live ? "No," I whispered again, my voice stronger. That could *not* be. I would not allow it. » (Meyer 2008 : 121).

Betty Friedan et d'autres ont montré dans quelle mesure une organisation patriarcale du monde restreignait précisément les individus de sexe féminin au champ de la sentimentalité et de la maternité : « In the feminine mystique, there is no other way

---

<sup>3</sup>La communauté de fans des *Tw-Moms* disposait d'un forum sur lequel ces lectrices de *Twilight* pouvaient partager aussi bien leurs ressentis liés à la lecture de la saga, que leurs histoires quotidiennes de mères au foyer. Le forum a cessé d'être entretenu en 2014 et le nom de domaine (<http://forum.twilightmoms.com/>) est maintenant abandonné. Il est à noter qu'en-dehors des revendications assumées de leur statut de mères et/ou de femmes adultes, les descriptions de leurs expériences de lecture étaient tout à fait similaires à ce que l'on peut trouver sur des forums de fans non catégorisés par âge et fréquentés surtout par des jeunes femmes (par exemple [http://s13.zetaboards.com/Twilight\\_Anonymous/index/](http://s13.zetaboards.com/Twilight_Anonymous/index/), fermé récemment, ou <http://forum.twilightlexicon.com/>, consulté le 01/10/2017).

[a woman] can even dream about herself, except as her children's mother, her husband's wife. (Friedan : 115). *Twilight* représente donc un exemple de texte dont l'auteure a non seulement choisi d'exprimer son talent d'écriture dans le domaine que lui réserve le patriarcat, mais aussi de représenter ce domaine selon les valeurs et les représentations défendues par le patriarcat. On peut dès lors le qualifier de récit féminin patriarcal, ce qui invite à le lire, comme la plupart des récits sentimentaux, comme une interprétation, faite par une femme et lue par des femmes, de l'expérience féminine dans un monde qui accepte et reproduit des valeurs patriarcales.

Il faut donc s'interroger sur les éventuelles modifications de ces mécanismes sentimentaux, ou féminins patriarcaux, par l'introduction d'éléments surnaturels, puisque c'est cette présence non-mimétique qui constituerait la nouveauté introduite par Stephenie Meyer. La compréhension de l'originalité surnaturelle n'est cependant possible qu'à partir du moment où la filiation de *Twilight* est clairement établie : si la saga appartient sans aucun doute au genre sentimental, elle correspond qui plus est en tous points à une manifestation particulière du genre que l'on qualifie de roman Harlequin.

Ce dernier terme désigne les productions de la maison d'édition Harlequin. Canadienne, elle rachète dans les années 60 la maison d'édition britannique Mills & Boon, spécialisée dans les romans d'amour, et standardise alors la rédaction de ces derniers dans un but commercial. Les centaines d'auteurs sous contrat avec Harlequin reçoivent ainsi un cahier des charges précis pour rédiger leurs histoires, un processus que Janice Radway décrit comme de la littérature formulaïque :

Category or formulaic literature has been defined most often by its standard reliance on a recipe that dictates the essential ingredients to be included in each new version of the form. It therefore permits an editor to direct and control book creation in highly specific ways. It is worth emphasizing, however, that category literature is *also* characterized by its consistent appeal to a regular audience. (Radway : 29)

Cette formule permet de produire des romans au rythme élevé d'un ouvrage par mois et par collection au minimum<sup>4</sup>. En d'autres termes, les éditeurs Harlequin ont sélectionné au fil des succès de leurs divers ouvrages les éléments les plus centraux du

---

<sup>4</sup>La maison se félicite aujourd'hui publier plus de 120 ouvrages en langue anglais par mois sur le seul sol américain. <https://www.harlequin.com/shop/pages/harlequin-enterprises-limited-a-global-success-story.html> Consulté le 01/10/2017.

récit sentimental, ceux qui sont le plus à même de toucher régulièrement un public féminin presque dépendant de leurs histoires d'amour. Annick Houel parle ainsi de « drogue » (Houel : 10) tandis que Radway explique : « [The readers'] intense reliance on these books suggest strongly that they help to fulfill deeply felt psychological needs. » (Radway : 59). En se basant sur des besoins psychologiques susceptibles de leur fournir un public stable, c'est donc dans un but capitaliste que Harlequin sélectionne puis rigidifie les tropes du roman d'amour jusqu'à en faire de véritables archétypes, sous la forme d'un concentré de représentations féminines patriarcales écrit comme un produit de grande consommation.

Sans avoir jamais été sous contrat avec Harlequin, Stephenie Meyer reprend pourtant point par point le cahier des charges de ces derniers. C'est d'abord dans la caractérisation de son héroïne que la correspondance apparaît. Bella, comme toutes les héroïnes Harlequin, est conçue pour faciliter l'identification des lectrices : elle est de nationalité « familière » (Houel : 98), c'est-à-dire américaine, et de physique relativement conventionnel, sans description trop précise (Houel : 99). On sait seulement que c'est une jeune femme de 16 ans, mince, à la peau claire et aux longs cheveux châtain. Par ailleurs, Bella est très belle, ce qui est démontré par les réactions vives et immédiates des autres personnages dès qu'ils la voient, et en particulier des personnages masculins qui viennent immédiatement lui proposer des interactions de séduction (Meyer 2005 : 22-24, 44), voire la harceler ou tenter de la violer (Meyer 2005 : 170-175). Malgré l'impact fort et potentiellement dangereux que son apparence a sur les autres, l'héroïne refuse de se considérer comme autre chose que banal, et répète fréquemment tout au long des romans qu'elle n'est pas particulièrement attirante. Cela rejoint l'héroïne Harlequin typique :

Despite a continuing refusal to acknowledge the significance and potential consequences inherent in her rapidly maturing body, the ideal romantic heroine is considered by everyone else, including the hero, to be an extraordinary example of full-blooming womanhood. [The heroines] are characterized by an especially alluring appearance. Invariably, they are unaware of their beauty and its effect on others. (Radway : 126).

Enfin, Bella arrive dans un environnement nouveau, qu'elle va devoir découvrir sans aucune connaissance préalable et sans expérience pour l'aider : elle est dans une position classique de héros de *Bildungsroman*. Cette inexpérience s'étend au domaine

de la sexualité, puisqu'elle est vierge et n'a aucune expérience sentimentale ou amoureuse préalable à sa rencontre avec Edward, comme les héroïnes Harlequin. (« They are also characterized by childlike innocence and inexperience. Most of the heroines, in fact, are seventeen to twenty, yet only one of them has ever had any contact with a member of the opposite sex before her confrontation with the hero. » Radway : 126). Il apparaît donc important dans le récit sentimental de mettre en scène une relation amoureuse dont l'héroïne commence en véritable *tabula rasa* précisément dans le domaine du sexe et du sentiment.

L'archétype féminin qui apparaît ici est celui d'un personnage défini d'une part par sa désirabilité sexuelle, laquelle se mesure aux réactions vives, indifféremment flatteuses ou invasives, des personnages masculins ; et d'autre part par une inexpérience qui dessine au fond son impuissance. Non armée pour découvrir le monde qui l'attend, l'héroïne est en particulier empêchée par la narration de prendre conscience de sa beauté, et donc de pouvoir agir sur ou au moins tenir compte de l'impact de son apparence sur les hommes qui l'entourent.

Face à Bella, Edward reprend lui aussi les caractéristiques essentielles du héros Harlequin. Contrairement à l'héroïne, il est mystérieux et exotique : personne ne sait d'où il vient, et les habitants de la petite ville de Forks s'échangent rumeurs et interrogations sur sa famille (Meyer 2005 : 18-19). Il est physiquement très beau, et décrit avec beaucoup plus de détails que l'héroïne ; sa situation financière très confortable est signalée par des marqueurs matériels, c'est-à-dire des vêtements de luxe, des voitures de marque, une belle maison, etc. (Houel : 98-99). Ces éléments, qui indiquent sa position de partenaire sentimental idéal dans le roman, s'accompagnent d'une personnalité bien spécifique : dès ses premières interactions avec Bella, Edward se révèle d'humeur changeante. Il alterne entre des comportements charmants, souriants et attentionnés (Meyer 2005 : 38-42) et des attitudes froides, hostiles, voire même menaçantes ou insultantes (voir par exemple Meyer 2005 : 23-24, 53-55). Cette imprévisibilité et le danger qu'il représente pour l'héroïne sont bien présents dans le roman Harlequin : « Although the reader never has to endure more than one or two short scenes where the hero actually hurts the heroine, his power to wound her emotionally by toying with her affections is demonstrated in vignette after vignette. » (Radway : 129).

La relation qui s'écrit entre les deux personnages continue à observer le schéma Harlequin typique. Elle s'inaugure par un coup de foudre, ou plus précisément une tension *a priori* négative très forte qui apparaît au premier contact. En quelques dizaines de pages, les héros comprennent que ce qu'ils ressentent, c'est en réalité de l'amour ; ils parviendront à vaincre tous les obstacles qui les séparent au fil des quatre tomes jusqu'à aboutir à un mariage. Ce mariage fait toujours passer l'héroïne Harlequin d'une situation de pauvreté financière, mais de relative indépendance, à une situation de richesse obtenue en échange d'un statut traditionnel de femme au foyer. Ainsi l'héroïne, qui a généralement un métier au début du roman, abandonne-t-elle toujours sa carrière pour épouser le héros. (Houel : 100). De même, Bella est régulièrement décrite comme financièrement peu aisée (Meyer 2005 : 5, 6, 12) mais aussi comme une brillante étudiante. Au troisième tome, elle est ainsi reçue dans toutes les meilleures universités nord-américaines ; pourtant, elle repousse immédiatement toutes ces possibilités, décidée à abandonner ses études pour se marier dès la sortie du lycée (Meyer 2007 : chapitre 10). L'histoire se termine donc en laissant l'héroïne vivant dans le luxe grâce à la fortune des Cullen, sans autre position que celle d'épouse d'Edward et que mère de la fille qu'ils ont eu ensemble.

« Le roman sentimental peut être lu comme un conte initiatique à la féminité et ses obligations. » (Houel : 101). Le récit mis en scène par *Twilight* raconte bien comment une jeune femme sans expérience entre en relation avec un homme dangereux ; comment elle parvient à surmonter son hostilité, ou la menace qu'il représente pour elle, par amour ; et comment l'histoire se termine sur la seule fin heureuse envisageable, c'est-à-dire une relation hétérosexuelle monogame sanctifiée par le mariage, attribuant à l'héroïne un rôle d'épouse et de mère, et lui donnant accès à la sécurité financière par procuration et jamais en son nom propre.

La proximité entre la saga de Stephenie Meyer et le cahier des charges Harlequin permet de comprendre que *Twilight* est une reprise de l'archétype sentimental, qui exige l'utilisation et le positionnement de tous les éléments décrits plus haut, sans



modification possible<sup>5</sup>. On peut s'interroger à partir de là sur l'interaction entre ces mécanismes sentimentaux et les éléments non-mimétiques introduits par l'auteure dans ses romans.

D'abord, le vampirisme permet à Stephenie Meyer d'intensifier les enjeux sentimentaux, et en premier lieu la menace posée par le héros. Là où le héros Harlequin blesse l'héroïne par sa personnalité froide et méfiante, et occasionnellement l'attaque physiquement quand il est envahi par une passion incontrôlable, Edward Cullen est un vampire, et de ce fait éprouve un désir presque irrésistible de tuer Bella pour boire son sang. Celle-ci est décrite comme ayant un sang particulièrement attirant pour les vampires, et correspondant exactement au goût d'Edward. Ce dernier déclare ainsi à l'héroïne : « You're *exactly* my brand of heroine. » (Meyer 2005, 138). La menace posée par le héros se démultiplie donc dans *Twilight* pour devenir un risque d'assassinat important et constant.

Face à l'amant devenu littéralement un prédateur, l'héroïne voit sa vulnérabilité intensifiée à son tour par la présence du surnaturel. Outre sa position de jeune femme inexpérimentée dans un nouvel univers social inconnu, elle entre également dans un monde fictif peuplé de monstres tels que des vampires et des loups-garous, qui sont tous de dangereux prédateurs pour les humains. A la faiblesse financière et morale de l'héroïne Harlequin s'ajoute une faiblesse physique que la saga met abondamment en scène. En effet, là où des textes tels que *Anita Blake* ou *Buffy the Vampire Slayer* usaient du surnaturel pour doter leurs héroïnes de capacités extraordinaires à même de tenir tête aux monstres magiques qu'elles affrontaient, *Twilight* s'appuie sur la présence du non-mimétisme pour faire subir à son héroïne une série de tortures, blessures et

---

<sup>5</sup>L'immutabilité de l'archétype qui permet la cohérence narrative et le succès de *Twilight* a d'ailleurs été confirmée en 2015, quand Stephenie Meyer, réagissant aux accusations de sexisme, a publié *Life and Death : Twilight Reimagined*, une réécriture du premier tome de la saga qui inverse les rôles en racontant l'amour d'un jeune garçon humain, Beau, et d'une vampire, Edythe. De nombreuses modifications essentielles ont dû être opérées par l'auteure, soulignant précisément les rôles genrés rigides sur lesquels se construit la saga originelle : ainsi la tentative de viol contre Bella se transforme en tentative d'agression physique de Beau, faisant disparaître la question sexuelle, par exemple. La réception du roman montre par ailleurs une grande déception des fans devant cette inversion des rôles. (Bernard : 402-403).

attaques dont le nombre et la violence ne manquent pas d'interpeller, en particulier dans un récit d'amour à destination d'un public adolescent.

Deux chiffres peuvent être avancés pour donner une idée de la violence subie par Bella. Au fil des quatre tomes, le personnage frôle la mort ou subit une blessure grave à treize reprises ; on trouve par exemple une scène dans laquelle, enfermée dans un studio de danse avec un vampire à la force physique immense, elle se fait projeter à travers la pièce, casser une jambe et écraser le crâne contre des éclats de miroir brisé qui lui entaillent profondément le cuir chevelu, le tout sous la caméra de son bourreau qui la filme en la torturant (Meyer 2005, 232-234). Elle se jette également du haut d'une falaise dans l'océan agité par une tempête en approche dans *New Moon*, ou encore subit une grossesse surnaturelle au cours de laquelle le bébé, après avoir sucé le sang de sa mère de l'intérieur et lui avoir brisé une côte en donnant un coup de pied, finit par lui déchirer les entrailles et lui briser la colonne vertébrale avant que Edward lui ouvre le ventre à coups de croc pour faire sortir l'enfant dans *Breaking Dawn*.

Par ailleurs, au cours du premier tome, on peut relever pas moins de 60 occurrences au cours desquelles l'intégrité physique de Bella est attaquée ou menacée. Le décompte inclut cette fois des blessures moins graves (chutes, malaises, douleurs physiques non mortelles) ou de simples menaces de mort non suivies de tentatives de meurtre immédiate.

L'intégration du vampirisme dans la trame narrative modifie également la nature de cette violence exercée contre l'héroïne et en grande partie par le héros. En effet, le héros Harlequin est amené à faire du mal à l'héroïne en raison de sa personnalité virile, qui le rend brutal et sexuellement agressif. Les lectrices peuvent éprouver de la colère envers le personnage masculin lorsqu'il fait preuve de violence ou d'irrespect (Radway, 142). Dans *Twilight*, c'est la nature même du héros qui en fait un prédateur, une nature vampirique qu'il n'a pas choisie et à laquelle il ne peut rien. Au contraire, il peut simultanément être sur le point de tuer Bella *et* exprimer sa désolation et sa haine de lui-même pour cette envie meurtrière, une attitude qui constitue un véritable fil rouge de sa caractérisation tant elle est récurrente. Edward est donc entièrement déresponsabilisé et moralement absous de la menace qu'il représente pour Bella.

Celle-ci est à son tour déresponsabilisée face à cette relation violente, ainsi que les lectrices : en effet, il n'y a plus lieu de s'interroger sur le bien-fondé ou la validité d'une relation sentimentale aussi dangereuse. Choisir de fréquenter un homme qui veut sa mort pour l'héroïne, et choisir de s'identifier à elle pour les lectrices, cesse d'être une source potentielle de gêne, de malaise et de sentiments négatifs tels que la colère des lectrices Harlequin. Au contraire, le vampirisme permet de réécrire la violence masculine comme une malédiction qui complique la relation amoureuse sans être intrinsèquement liée à celle-ci, comme un obstacle extérieur, dans la lignée de *Romeo and Juliet*. Les deux personnages se rencontrent et tombent amoureux l'un de l'autre, attirés par la beauté physique et morale de leur partenaire. L'obstacle *a priori* insurmontable qui les sépare n'est qu'un triste accident qu'il faut réussir à dépasser.

Dès lors, le choix de Bella de rester auprès de Edward devient au contraire un signe de force morale et de courage. Il démontre sa capacité à ignorer la menace qu'il représente pour elle, au nom de l'amour et parce qu'il serait injuste et regrettable de punir Edward pour ses désirs sanglants dont il n'est pas responsable.

Le vampirisme permet donc à Stephenie Meyer de placer la violence au coeur de son récit et au coeur de la relation sentimentale qui en constitue le sujet ; simultanément, il fonctionne comme un prétexte diégétique qui transforme la violence masculine contre l'héroïne en fait naturel, détaché de toute cause et de toute conséquence, et sur lequel il n'y a pas lieu de s'interroger. L'héroïne doit réussir à faire avec, et donc à l'accepter comme l'inévitable prix à payer pour sa relation amoureuse avec un homme présenté comme attentionné et doux, presque séparé de la menace qu'il fait peser sur Bella. C'est peut-être précisément grâce à ce prétexte diégétique que la violence peut prendre une place aussi prépondérante dans le récit : sans une bonne raison donnée au personnage et au lectorat pour justifier et ne pas s'inquiéter des blessures et dangers subis par l'héroïne, on peut supposer que l'intensité et la récurrence de ces derniers pourrait rendre inquiétante ou désagréable l'identification à une jeune fille amoureuse d'un prédateur. C'est seulement détachée, au moins en apparence, de la relation amoureuse grâce au prétexte vampirique que la violence infligée à Bella peut prendre une place aussi centrale dans le récit, ce qui laisse à penser que c'est bien cette violence qui constitue le sujet crucial du récit sentimental.

Un second mécanisme essentiel de l'histoire d'amour est modifié par la présence du surnaturel : la récompense finale de Bella pour être restée auprès de Edward malgré le danger inclut bien le mariage et l'accès à la fortune des Cullen, comme tous les romans Harlequin. Mais l'héroïne obtient également le droit d'être à son tour transformée en vampire dans la deuxième moitié du dernier tome de la saga – une transformation qu'elle réclame depuis le premier volume, et qui met définitivement un terme à la violence exercée au sein de la relation amoureuse. En effet, en devenant une vampire, Bella cesse d'être une proie dans un monde peuplé de prédateurs, et acquiert la même force, la même rapidité et la même résistance que son entourage ; elle est même physiquement plus forte que Edward, et serre ce dernier un peu trop fort en une unique occasion (« It felt more surreal than any other part of this ultimately surreal moment. I was stronger than Edward. I'd made him say *ow*. » Meyer 2008, 254). En d'autres termes, le vampirisme permet de pousser la récompense à son paroxysme, et de faire apparaître son sens : derrière la sécurité affective et financière du mariage, c'est la capacité à protéger son intégrité physique contre toute attaque qui constitue la véritable fin heureuse de *Twilight*. Et malgré les menaces qui planent encore sur la famille Cullen jusqu'à la fin de l'histoire, Bella ne subira plus aucune blessure, aucune chute et aucune douleur physique après sa transformation.

En conclusion, nous proposons d'expliquer le succès mondial de *Twilight* par l'usage que la saga fait du vampirisme afin de réécrire une tension culturelle cruciale : la violence patriarcale à l'encontre des femmes qui se loge au sein de la relation sentimentale hétérosexuelle. La série de Stephenie Meyer s'appuie sur le surnaturel pour exacerber les enjeux du récit sentimental et fait ainsi apparaître ces derniers avec clarté. En replaçant la saga dans la tradition du roman d'amour, on peut donc tirer trois conclusions importantes de ce genre littéraire. D'abord, les choix narratifs de Meyer et le succès qu'ils ont rencontré confirment un point central : pour une conscience féminine qui adhère à des représentations de féminité, de masculinité et de l'hétérosexualité définies par le patriarcat, le sujet essentiel qui nécessite un travail émotionnel par le biais de la fiction demeure la violence masculine à l'encontre de la femme. Deuxièmement, comme tous les romans Harlequin, *Twilight* propose comme solution à cette violence une soumission toujours plus poussée aux valeurs patriarcales. « It is

possible to read the monstrosity of dutifully endured pain [...] as a testament of extravagant loyalty to dominant values, » (JOHNSON, 164). Quelle que soit l'intensité de la violence qu'elle subit, Bella revendique toujours sa volonté de rester auprès de l'amant prédateur et son refus de toute situation autre qu'épouse de Edward. Enfin, la conclusion de *Twilight* autant que les réactions des lectrices à la transformation de Bella<sup>6</sup> nous semblent indiquer de façon limpide que la satisfaction et le plaisir recherchés dans le roman sentimental tiennent avant toute autre chose, avant les représentations de violence elles-mêmes et avant la stabilité financière et affective du mariage, à une fin heureuse qui met en scène un personnage féminin finalement et définitivement à l'abri de toute violence.

---

<sup>6</sup>On peut lire par exemple sur le forum de fans *Twilight Lexicon* plusieurs témoignages de lectrices qui disent leur satisfaction quant à la conclusion de *Breaking Dawn* et la transformation vampirique de l'héroïne.  
<http://forum.twilightlexicon.com/viewtopic.php?f=15&t=4328> (Page consultée le 07/10/2017).

## BIBLIOGRAPHIE

### Sources primaires

MEYER, Stephenie, *Twilight*, [2005], Atom, Londres, 2010.

– , *New Moon*, [2006], Atom, Londres, 2010.

– , *Eclipse*, [2007], Atom, Londres, 2010.

– , *Breaking Dawn*, [2008], Atom, Londres, 2010.

### Sources secondaires

BROWNSTEIN, Rachel M., *Becoming a Heroine : Reading about Women in Novels*, [1982], Penguin Books, 1984.

COULET, Henri, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, t.1, Paris, Armand Colin, 1967.

FRIEDAN, Betty, *The Feminine Mystique (50th Anniversary Edition)* [1963], W.W. Northon & Company, New York, 2013.

HOUEL, Annick, *Le Roman d'amour et sa lectrice*, L'Harmattan, Paris, 1997.

JOHNSON, Claudia L., *Equivocal Beings: Politics, Gender, and Sentimentality in the 1790s*, University of Chicago Press, Chicago, 1995.

MASSE, Michelle A., *In the Name of Love. Women, Masochism and the Gothic*, Cornell University Press, Ithaca, 1992.

MODLESKI, Tania, *Loving with a Vengeance. Mass-produced Fantasies for Women*, [1982], seconde édition, Routledge, New York, 2008.

MOULIN, Caroline, *Féminités adolescentes. Itinéraires personnels et fabrication des identités sexuées.*, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

RADFORD, Jean (éd.), *The Progress of Romance : the Politics of Popular Fiction*, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1986.

RADWAY, Janice, *Reading the Romance : Women, Patriarchy, and Popular Literature*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1991.

SAUNDERS, Corinne, éd., *A Companion to Romance, From Classical to Contemporary*, Blackwell, 2007.

WILSON, Natalie, *Seduced by Twilight : the Allure and Contradictory Messages of the Popular Saga*, McFarland, 2011.