
Les hommes préfèrent les blondes. Les lectrices aussi.

Effet de psychologie, horizons idéologiques et valeurs morales des héroïnes dans l'œuvre romanesque de H. Courths-Mahler.

Régine Atzenhoffer

** IUT Robert Schuman – Université de Strasbourg
Département Techniques de Commercialisation
72 route du Rhin-BP 10315- 67411 Illkirch Cedex*

Regine.Atzenhoffer@urs.u-strasbg.fr

Sections de rattachement : 12

Secteur : Tertiaire

RÉSUMÉ. Aucun travail universitaire n'a, jusque là, été consacré à l'analyse des héroïnes dans l'œuvre de H. Courths-Mahler. Pourtant, elles en sont autant le point nodal que le centre nerveux, autant le nerf fonctionnel que le nerf vital. Blondes, elles présentent un aspect physique, des attitudes mentales bien déterminées et manifestent par là un système de valeurs ainsi que des archétypes traditionnels. Le paysage féminin s'ordonne autour d'images très antithétiques : au tableau idéalisant que nous proposent les «blondes» se substitue une image de la femme brune, cupide, calculatrice et enjôleuse, celle de l'anti-héroïne. Deux morales se trouvent en conflit : l'une est affectueuse et généreuse ; l'autre est démoniaque, apparemment accoste mais intérieurement pourrie. Les «blondes» de cette romancière ne sont pas réductibles aux seuls signes textuels. Elles sont aussi des instruments de communication, et la définition qu'elles prennent pour les lectrices importe tout autant que leur place dans l'univers textuel.

MOTS-CLÉS : Profits éditoriaux, production littéraire, processus marketing, best-seller, roman sentimental, lectorat, lecture identifiéo-émotionnelle, kitsch, critique littéraire, analyse sociologique, sociopoétique, psychanalytique et structurale.

L'œuvre romanesque de H. Courths-Mahler n'a pas, dans la communauté littéraire, le statut d'objet présentable et sa consommation n'est pas légitimée par les intellectuels en général. Ses lectrices sont souvent dépeintes par le discours critique comme des ménagères incultes consommant avec passivité. Si ses romans ont un tel succès, c'est certainement parce qu'ils ouvrent l'espace de la liberté du rêve, d'un espace où le prince épouse Cendrillon, où les conflits, les contradictions, les problèmes existentiels sont magiquement résolus. La première règle est celle du manichéisme: le bon grain d'un côté, l'ivraie de l'autre; seconde règle: l'héroïne doit être blonde, belle et persécutée. Et, si cette jeune femme est belle, ce n'est pas d'une beauté insolente. H. Courths-Mahler insiste sur ses qualités morales: son courage dans l'adversité, son énergie, sa simplicité, son abnégation et son affabilité. A mesure que le récit se construit, il surgit une image de la femme à la fois focale et rayonnante qui déborde les limites strictement définies d'un roman pour couvrir l'étendue de l'œuvre tout entière. La «blonde» surgit comme symbole incontournable de force vitale. Objet d'amour et de désir du héros, initiatrice de son épanouissement affectif et humain, elle est la promesse des possibilités infinies d'un humanisme rédempteur pour elle-même et pour son entourage.

La ligne de force de chaque roman est la femme; cependant, la romancière n'a cédé à l'exigence du réalisme qu'à moitié. Ses représentations féminines relèvent plutôt du symbolique que du mimétique, et, entre suggérer et rapporter, esquisser et affirmer, elle semble avoir fait son choix. Les modes par lesquels la femme comparait devant les lecteurs sont toujours cohérents. Christa se renouvelle dans *Griseldis*, *Griseldis* dans *Winnifred*, *Winnifred* dans *Britta* et *Britta* dans *Sanna*. Or, l'acte de recommencer n'est-il pas un acte qui présuppose toujours un autre départ, des débuts voués à se répéter? L'œuvre de H. Courths-Mahler est donc, au niveau des personnages féminins, celle de la réécriture. Aussi son univers est-il un univers où les «blondes» sont utilisées jusqu'à l'extraction de la sève ultime. Si «décrire a [...] directement une influence sur le statut des personnages de l'œuvre, sur leurs caractéristiques et fonctions narratives»¹, le portrait reste «l'élément majeur de la focalisation de l'effet-personnage dans le texte»², car «stylistiquement, l'effet-personnage [...] passe d'abord par des portraits qui focalisent et refocalisent une série d'informations échelonnées tout le long d'une histoire»³. Le portrait physique apparaît dès lors comme l'un des moyens essentiels pour assurer la présence du personnage. Bref, peu fouillé, les notations vestimentaires, physiques et comportementales y sont peu développées. Aucune prolifération du détail dans la description. H. Mitterand parlerait, dans ce cas, de «physiognomonie commune». La romancière choisit de ne mettre l'accent que sur certaines composantes particulières du portrait, lesquelles se chargent de caractériser et de signifier ses héroïnes. Car «n'importe quelle information, n'importe quel trait sémantique» peut, affirme P. Hamon, «être convoqué dans le portrait: âge, couleur des cheveux,

¹. P. HAMON: *Le personnel du roman*, Genève 1983, p. 67.

². *Ibid.*, p. 183.

³. *Ibid.*, p. 185.

habillement, sexe, comportement, culture, embonpoint, antécédents, taille, ...»⁴. La plupart des énoncés relatifs aux héroïnes peuvent se réduire à une forme canonique, ou, pour employer la terminologie de R. Barthes⁵, à une «matrice signifiante» qui associe la désignation du personnage, la désignation du support de la caractérisation – ou unité de construction – et le variant de caractérisation. Chaque «blonde» fait l'objet d'une série de «matrices signifiantes». En traçant un portrait physique, H. Courths-Mahler choisit sa matière dans un ensemble qui comporte un nombre variable d'éléments dont certains sont récurrents. Les phrases minimales auxquelles peut se réduire ce qu'il est convenu d'appeler le portrait des héroïnes associent à ces unités-support des unités de caractérisation. On dégage aisément les traits pertinents autour desquels s'ordonnent les variants textuels, variants explicites ou implicites, dans la caractérisation: la couleur, l'éclat et la longueur. La paradigme de la couleur des héroïnes est «blond» et s'oppose, du point de vue de la corrélation avec le personnage caractérisé, au «noir» des personnages négatifs. Le paradigme de la disposition oppose notamment «long, dense, nattés, bouclés» à «rêche» et «raide»⁶. La description s'attache essentiellement aux parties du visage : aux supports de caractérisation sont associés soit des caractérisants positifs signifiant, entre autres, la pureté ou le bonheur, soit des caractérisants négatifs signalant la tristesse et une grande détresse morale.

Toute physiognomonie est réductrice, mais, ici, ce caractère se trouve encore accentué, car la structure des portraits se réalise selon un modèle systématique. Les caractérisants constituent une sorte de code descriptif, un système de signification à nombre restreint d'unités, dont chacune se répartit en traits pertinents de signification – dont les notions de couleur. Les qualificatifs appartiennent toujours au même registre et expriment la même emphase. Les «blondes» sont sveltes et gracieuses. Il s'agit là encore d'une marque d'élection, et ce signe se retrouve sur tous les êtres favorisés par la narration. Il faut ajouter à cette taille l'élégance et la finesse, qualités suprêmes que le corps souligne, mais qui concernent tout l'être. Ce code «courths-mahlérien» renvoie à une anthropologie, puisque son fonctionnement, allié à d'autres codes – celui des actes, par exemple – permet à la romancière de distinguer deux espèces d'êtres d'après leur comportement psychologique, physiologique et social: le bon grain et l'ivraie. Le portrait des personnages, qui se répartissent selon un système manichéen, tend toujours vers l'abstraction, le symbole. De ce fait, le portrait des héroïnes n'existe pas comme unité autonome, détachable. Il tend à s'organiser non vis-à-vis d'un référent, d'une mimésis, mais différenciellement: il n'est pas posé seul, mais en opposition, en confrontation avec le portrait d'un personnage négatif.

Nous avons répertorié les qualificatifs attribués aux jeunes femmes blondes par notre auteure. Elles sont agréables, charmantes, aimables, délicieuses, belles, ravissantes et attirantes, douces, affectueuses, chaleureuses, tendres, sensibles, petites, minces et

⁴. Ibid.

⁵. R. BARTHES: *Le système de la mode*, Paris 1967.

⁶. H. COURTHS-MAHLER: *Griseldis*, Bastei n° 172, p. 591.

fragiles, élégantes, soignées et gracieuses. Heureuses de vivre, souriantes, fidèles, pures, elles possèdent toutes une belle âme. H. Courths-Mahler n'a cessé de souligner aussi des dispositions intellectuelles et morales telles l'intelligence, l'honnêteté, la politesse et l'amabilité, la fierté et la noblesse. Il existe donc bien une tendance à stéréotyper les héroïnes. L'étude du lexique fait apparaître un système sous-jacent: il est dans la nature des «blondes» d'être belles et plutôt passives. Le sexe masculin représente la force et le courage, comme si les hommes mis en scène étaient là pour guider et épauler ces femmes trop fragiles pour assumer seules leur devenir. Il serait banal de dire que les caractères identitaires attribués par l'auteure à ses personnages ne peuvent être naturels: anthropologues, sociologues, écrivains et essayistes ont montré que l'identité féminine, notamment, est le produit d'un travail social de construction. Et, trois siècles après Fénelon, cette image féminine a peu évolué dans l'imaginaire populaire. Les enquêtes de G. Falconnet et N. Lefaucheur⁷ ont démontré qu'un certain idéal – surtout masculin – n'est pas prêt d'être abandonné: «La femme, telle que tu te la représentes à l'état normal, c'est l'être qui est physiquement plus faible, avec ses armes qui sont la douceur et le savoir-s'y-prendre, et puis une certaine coquetterie dans l'allure, dans l'habillement». Le portrait dressé ici correspond bien à celui présenté dans les romans de H. Courths-Mahler. Ses héroïnes ne sont pas réellement destinées à l'action, et le lexique utilisé en est témoin. «Le mythe de la supériorité masculine se traduit et s'enracine dans le vocabulaire», affirment G. Falconnet et N. Lefaucheur⁸. Il suffit de se référer aux verbes attribués aux hommes pour comprendre que toute une dynamique s'en dégage. L'homme est celui qui agit, qui conquiert et qui embrasse. A la «blonde» sont essentiellement associés des verbes de position, des verbes de perception et des verbes exprimant un état subjectif. Les qualificatifs confirment que l'héroïne est celle qui éprouve, celle qui ressent. Il s'agit là indéniablement d'un point commun avec les princesses des contes de fées⁹, dans lesquels seul l'homme est destiné à accomplir de grands exploits. Personnage actant, il parcourt le monde, devient un héros. La jeune fille, elle, se contente d'être belle et en position d'attente: «un jour, mon prince viendra...». Et cette position d'attente que nous pouvons observer dans les contes de fées est aussi celle de la plupart des personnages blonds de cette auteure. Alors que les héros se déplacent, voyagent, reviennent au pays, Hella, Käthe et Karla se complaisent dans cette situation d'attente que corrobore le verbe «attendre». Durant ce temps, elles se consacrent à des activités oisives dont la lecture, le chant et les réceptions. Le conte de fées, la littérature sentimentale et cette romancière n'ont rien inventé: ils se contentent de reproduire le mythe d'Ulysse. Les jeunes femmes ne passent, certes, plus leur temps à broder ou à tisser, mais le rôle qui leur est attribué n'a guère changé. Et Lutz et Hans Ulrich, deux des nombreux Ulysse modernes, partent à l'aventure avant de retrouver leur contrée natale où les attend leur promise, l'héroïne blonde.

⁷. G. FALCONNET & N. LEFAUCHEUR: La fabrication des mâles, Paris 1975, p. 10.

⁸. Ibid., p. 28.

⁹. B. BETTELHEIM: Psychanalyse des contes de fées, Paris 1976, p. 148.

Des cheveux blonds, de grands yeux, une petite main, un teint de porcelaine: par effacement de leur qualité descriptive au profit de la connotation, ces termes indexent la beauté – parce que l'époque et la culture associent notamment la blancheur du teint à la perfection physique. Cette connotation est codifiée, et il suffit de puiser dans la réserve des signes de beauté: de longs cils¹⁰, une bouche exquise¹¹, des mains très fines¹², des cheveux dorés nattés¹³, tels sont quelques-uns des qualificatifs récurrents pour caractériser les héroïnes. Les adjectifs synthétiques euphorisants tiennent de la tautologie et ils sont tous appréciatifs. Le lexique reste conventionnel: H. Courths-Mahler use d'adjectifs globalisants, d'expressions et de comparaisons stéréotypées pour traduire l'émerveillement du héros face à un être dont la beauté dépasse les capacités du langage à en rendre compte. La charge modalisatrice des termes employés permet aussi à l'énoncé de convaincre selon le précepte de Lessing: suggérer par l'effet produit, tout en gardant l'apparence d'une description. Celle-ci recourt généralement aux expressions imagées: des yeux aux lueurs dorées¹⁴, des yeux d'un bleu pur¹⁵, la fraîcheur d'âme¹⁶, un corps gracieux¹⁷, une dentition parfaite¹⁸. Et il serait facile d'allonger cette liste. Ce ne sont là que des clichés répétés au cours des siècles, les mêmes que Lessing reprocha à Aristote pour Alcine et que nous retrouvons aussi dans l'Essay des merveilles de la nature et des plus nobles artifices de E. Binet¹⁹. En définitive, le portrait «courths-mahlérien» des héroïnes reste fidèle à la tradition rhétorique. On y trouve les topoi identifiés par Curtius. La beauté est un chef-d'œuvre de la nature et, pour affirmer cette beauté qu'il ne peut décrire, le récit de H. Courths-Mahler se branche sur le relais d'autres discours. Il se voue à dissoudre le personnage en images censées la connoter. Nous pourrions parler, à l'instar de G. Mayer, de «qualification affective», d'adjectifs peu variés qui fournissent «une simple indication sur le sens dans lequel le sujet parlant a été impressionné par la personne ou la chose dont il parle»²⁰. L'éloge des «blondes» de H. Courths-Mahler se limite donc à des formules. «On peut appliquer à la beauté», dit Winkelmann, «ce mot de Cicéron sur la Divinité, qu'il est plus aisé de dire ce qui n'est pas elle que de dire ce qu'elle est avec précision»²¹. Cela explique sans doute que les portraits donnent l'impression de se répéter. «Le beau n'a qu'un type, le laid en a mille»²², affirme E. Sulzer. La beauté des

¹⁰. H. COURTHS-MAHLER: *Wem nie durch Liebe Leid geschah*, Bastei n°110, p. 7.

¹¹. Ibid.

¹². Ibid.

¹³. H. COURTHS-MAHLER: *Die Adoptivtochter*, Bastei n° 46, p. 58.

¹⁴. H. COURTHS-MAHLER: *Griseldis*, op. cit., p. 17.

¹⁵. H. COURTHS-MAHLER: *Die schöne Melusine*, Bastei n°121, p. 11.

¹⁶. H. COURTHS-MAHLER: *Die Adoptivtochter*, op. cit., p. 76.

¹⁷. H. COURTHS-MAHLER: *Die schöne Melusine*, op. cit., p. 22.

¹⁸. H. COURTHS-MAHLER: *Griseldis*, op. cit., p. 537.

¹⁹. E. BINET: *Essay des merveilles de la nature et des plus nobles artifices*, Paris 1657, p. 555.

²⁰. G. MAYER: *La qualification affective*, Paris 1940, p. 2.

²¹. J. C. LAVATER: *Essai sur la physiognomonie*, Paris 1820, tome VIII, p. 84.

²². E. SULZER: *Natur und Mensch*, Strasbourg 1930, p. 55.

héroïnes dépend d'une harmonie d'ensemble. La laideur est le terme marqué qui varie en fonction de ce critère idéal; il suffit d'un trait disgracieux pour signifier l'absence de beauté. Les épithètes suggestives de laideur sont nombreuses et, comme pour la beauté, le portrait recourt aux images stéréotypées et n'exclut pas la tautologie. Il y a là un regard perfide, des yeux inquisiteurs, des bouffées de haine²³, une attitude menaçante²⁴, un rire qui dénote la folie²⁵. De ces portraits se dégage une absence évidente de séduction et de sensualité qui érige une barrière entre elles et les héroïnes. Par opposition aux couleurs claires attribuées à celles-ci, la couleur noire, hautement expressive, peut, dans ce contexte, être considérée comme l'éros frustré, la vie niée. Beate est revêche, aigrie et amère, un être insondable et néfaste, capable de réactions tempétueuses et agressives²⁶.

Autant la beauté des héroïnes se veut virginale, autant les séductrices, toutes brunes, cultivent un charme sophistiqué qu'elles étalent sous les yeux des hommes. En vain cherche-t-on dans ces romans une allusion à l'âme de ces enjôleuses: elles n'ont qu'un corps. Et ce corps est surtout un capital richesse à exploiter. Submergées par le déferlement du désir, la raison en elles se trouve débordée par les pulsions: le monde de la sensualité représente une force latente qui s'exprime lorsque le contrôle de la raison s'affaiblit. L'amour incarné par les «brunes» apparaît comme l'équivalent conceptuel d'une féminité dévorante, ce qui les rapproche de la figure mythique de Lilith. L'archétype de l'opposition entre la femme-ange et la femme-démon a été la base de toute une expression artistique, notamment l'iconographie, qui a tenté de décrire le «dédoublé» supposé de la femme sous la forme d'un monstre hybride, diabolique côté gauche et angélique côté droit. H. Courths-Mahler ajoute ici sa voix au long débat autour de la dualité du corps féminin à l'extérieur avenant et à l'intérieur repoussant. Ses figures féminines sont donc liées par un contraste. Les couplages de portraits et l'organisation du personnel romanesque en deux classes de valeur sont un principe de construction et de dramatisation dans son œuvre. Le paysage féminin s'ordonne autour d'images très antithétiques et, par conséquent, ce contraste est violent, presque caricatural. Au tableau idéalisant que nous proposent les blondes héroïnes se substitue une image de femme cupide, calculatrice et enjôleuse. Les portraits posent de nombreux signes qui signifient en s'opposant, en se combinant à d'autres. Les cheveux blonds appellent les cheveux noirs ou bruns. Les sentiments prêtés aux personnages féminins et leur caractère s'organisent d'une manière semblable. Blond/noir ou bon/méchant, ces dichotomies impliquent un lexique spécifique utilisé pour caractériser les héroïnes, leurs antagonistes et pour résoudre l'opposition entre ces personnages. Le lexique de la couleur sert, de façon prioritaire, à souligner les oppositions ou les parallèles, les autonomies ou les synonymies. Les valeurs les plus opposées – noir vs blanc – occupent les pôles et constituent les axes privilégiés de cette logique chromatique. Par la pureté

²³. Griseldis, op. cit., p. 734.

²⁴. Ibid., p. 575.

²⁵. Ibid., p. 734.

²⁶. Ibid., p. 730.

du blanc et la négativité du noir, la notation de la couleur donne des dimensions symboliques aux personnages. De plus, la couleur émigre du personnage à ses vêtements, des cheveux au teint, du teint aux yeux, du personnage à son milieu. Deux morales se trouvent en conflit: l'une est affectueuse et généreuse, représentée par les «blondes», l'autre démoniaque et mesquine, évoquée par les «brunes».

Dans ces romans, l'apparence physique du personnage, le plus souvent floue, est surtout un tremplin à la rêverie et à l'émotion. Le récit regorge de poncifs, de métaphores descriptives, d'associations de mots prévisibles qui relèvent de la prose triviale la plus convenue. Le refus de la description détaillée et construite d'un portrait réaliste et les imprécisions de la portraitiste Courths-Mahler créent une sorte de «blanc» dans l'écriture où s'installe l'imagination du lectorat. Parce que les héroïnes de la romancière sont plaisantes, parce qu'elles font preuve de force de caractère, de courage, d'esprit de suite et parce qu'elles incarnent une essence psychologique, le lectorat prend intérêt à leur sort et s'engage affectivement. En conséquence, la lecture de cette œuvre peut être désignée comme lecture naïve ou comme lecture «identifico-émotionnelle» selon la formulation propre à P. Jozsa et J. Leenhardt²⁷. Pour S. Freud, l'attrait pour la fiction s'expliquerait notamment par la reconnaissance de structures fantasmatiques²⁸. A. Clancier²⁹ l'explique également par les mécanismes psychiques à l'œuvre dans la réception, par les désirs inconscients que le texte comble. «Ce que nous éprouvons en lisant un livre est le reflet des fantasmes inconscients que le texte éveille en nous», dit-il. Les romans de H. Courths-Mahler, fondés sur le dépaysement, racontent ce que nous inclinons à considérer comme des rêves diurnes personnels du lectorat. Tous les récits sont produits dans le but de satisfaire une demande bien précise d'un public déterminé, de fournir un canevas qui permette au plus grand nombre de se projeter dans leur lecture. «Le temps d'un livre, le temps d'un rêve»³⁰, promet une publicité qui pourrait s'appliquer aussi à cette œuvre.

²⁷. P. JOZSA & J. LEENHARDT: Lire la lecture, Paris 1982, p. 38.

²⁸. S. FREUD: Métapsychologie, Paris 1968, p. 107.

²⁹. A. CLANCIER: Psycholecture. Dans: La lecture littéraire, Paris 1987, p. 171.

³⁰. Publicité pour les collections DUO, 1983.

Bibliographie

- Barthes R., *Le système de la mode*, Paris 1967.
- Bettelheim B., *Psychanalyse des contes de fées*, Paris 1976, p. 148.
- Binet E., *Essay des merveilles de la nature et des plus nobles artifices*, Paris 1657, p. 555.
- Clancier A., *Psycholecture*. Dans: *La lecture littéraire*, Paris 1987, p. 171.
- Courths-Mahler H., *Griseldis*, Bastei n° 172.
- Courths-Mahler H., *Die Adoptivtochter*, Bastei n° 46.
- Courths-Mahler H., *Die schöne Melusine*, Bastei n° 121.
- Courths-Mahler H., *Wem nie durch Liebe Leid geschah*, Bastei n° 110.
- Falconnet G. & Lefaucheur N., *La fabrication des mâles*, Paris 1975.
- Freud S., *Métapsychologie*, Paris 1968, p. 105.
- Hamon P., *Le personnel du roman*, Genève 1983.
- Josza P. & Leenhardt J., *Lire la lecture*, Paris 1982, p. 38.
- Lavater J.C., *Essai sur la physiognomonie*, Paris 1820, Tome VIII, p. 84.
- Sulzer E., *Natur und Mensch*, Strasbourg 1930, p. 95.