

Force et faiblesse dans *Belle du Seigneur* d'Albert Cohen

Bien que nous soyons en univers de fiction narrative, et après que celle-ci a fait l'objet de nombreuses études, il nous a paru pertinent, et peut-être neuf, d'en examiner le référent mythique donjuanesque, dramaturgiquement mis en scène dans une situation où intervient la force en tant que pulsion dynamique et foyer de signification. À cette fin, nous avons surtout considéré la scène de séduction d'Ariane (2^e partie, chap. xxxv).

Dans le premier « acte », Solal envahit la chambre d'Ariane, demeurée seule dans la maison. Ariane est « l'inattendue et l'attendue¹ », aussitôt vue et aussitôt convoitée, « un soir de destin » (p. 47) au Ritz à une réception brésilienne.

Le motif dramatique est connu : le séducteur a fait irruption dans la chambre de la proie. Mais un contre-motif le subvertit : le séducteur est grîmé, ne se donne pas à voir tel qu'il est, s'enlaidit à plaisir, donne de lui, dans un premier temps, une fausse image. Il en résulte une issue inattendue de la situation : pas d'essai de séduction, pas de viol, pas de rapt, mais l'annonce d'un effroyable et inévitable dénouement :

Femelle, je te traiterai en femelle, et c'est bassement que je te séduirai, comme tu le mérites et comme tu le veux. À notre prochaine rencontre, et ce sera bientôt, en deux heures je te séduirai par les moyens qui leur plaisent à toutes, les sales, sales moyens, et tu tomberas en grand imbécile amour, et ainsi vengerai-je les vieux et les laids, et tous les naïfs qui ne savent pas vous séduire, et tu partiras avec moi, extasiée et les yeux frits ! (ch. III, p. 53)

Solal remet à plus tard son « exploit » (chap. I, p. 15), sûr de son succès qu'il annonce en muflé consommé.

Le modèle est celui de Don Juan séducteur et non violeur, celui de Tirso qui, tout « châtement des femmes² » qu'il est, ne les force pas mais en jouit (v. 891 et 1180) en les abusant par une promesse de mariage. Solal non plus n'utilise pas sa force physique car il sait que sa force astrale, pour le dire à la façon de Souriau, sa force dramaturgique desservie par sa fausse apparence, est déjà victorieuse du Bien qu'il souhaite posséder et qui est investi dans Ariane³. Car, à la différence de Don Juan, il n'aura pas recours à la

1. Albert Cohen, *Belle du Seigneur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1968, chap. III, p. 48 ; nos citations renvoient à cette édition.

2. « *castigo de las mujeres* », v. 896 ; Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, éd. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, « Letras Hispánicas », 1995, p. 176.

3. « Qu'est-ce qu'une situation dramatique ? Une situation dramatique, c'est la *figure structurale* dessinée, dans un moment donné de l'action, par un *système de forces* ; – par le système des

promesse de mariage pour obtenir le consentement de la Belle ; ce n'est plus d'époque et sa force physique n'a nullement besoin d'être activée pour vaincre. Son déploiement est inutile du fait de la vulnérabilité de la Belle, inhérente à sa condition féminine. Force physique et force dramaturgique doivent être distinguées.

Dans le deuxième « acte » (notre chapitre xxxv), la Belle se rend chez Solal, qui vient de renvoyer opportunément son mari en le dupant. Duperie qui est révélée au lecteur quand il apprend que l'« Himalayenne » (p. 384) dont il a été question dans la conversation entre le mari (Adrien Deume) et Solal ne désigne rien d'autre qu'Ariane sous la duplicité du discours. Sarcastique annonce de la scène de séduction à la manière de Lope de Vega – « tromper avec la vérité⁴ » –, mimée par anticipation (puisque la Belle sera finalement séduite) dans le microcosme et la temporalité scénique. Mise en abyme, non moins sarcastique, par invasion du monde macrocosmique (l'appel téléphonique du mari d'Ariane parti « pour le Palais », p. 385), qui plonge la séduction en cours dans une séduction fictive (celle du personnage donjuanesque, héros du roman projeté par Adrien Deume, p. 377) tournée en ridicule, car son auteur sera la dupe. Solal, Don Juan non fictif dans la fiction de Cohen, abuse d'abord le mari avant de séduire la Belle, ce qui n'est pas sans rappeler la scène du « souper contrarié » du futur époux (Batricio) dans le *Burlador* de Tirso (v. 1796-1847), mais, trait novateur, inscrit dans sa stratégie de séduction le motif du « mépris d'avance ». Solal explique à Deume :

À propos, dans votre roman n'oubliez pas le mépris d'avance de Don Juan. Comme je vous l'ai dit, ce mépris, c'est parce qu'il sait que s'il le veut, dans trois jours ou même dans trois heures, cette fière sociale, si digne en son fauteuil, il sait que s'il le veut elle roucoulera de certaine idiote façon et prendra dans le lit diverses positions peu compatibles avec sa dignité actuelle. (p. 387-388)

À la goujaterie du protagoniste et au comique de la situation, l'auteur ajoute une touche de vulgarité : elle tient à un pari et à un gage (la nomination du mari comme « Directeur de la section du désarmement », en cas d'échec, p. 387). Le motif du pari – la défaite de la Belle – n'est pas neuf et constitue à lui seul une situation dramaturgique, c'est-à-dire, un rapport de forces, voire un argument dramatique⁵. Seules varient les péripéties. À la différence de ces œuvres enclenchées par un pari et illustrées par la tradition littéraire, dans *Belle du Seigneur* on ne trouve ni opposition ni arbitrage : Ariane n'est pas en mesure de contester le pari ni de le mettre en échec. Solal agit en « Seigneur » qui n'a pas besoin de mobiliser sa force car il est sûr de l'issue. Et le lecteur ne pourra qu'en prendre acte, au terme de ce qui est un faux suspense. Le pari de Solal est un pari gagnant.

forces présentes au microcosme, centre stellaire de l'univers théâtral ; et incarnées, subies ou animées par les principaux personnages de ce moment de l'action » (Étienne Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950, p. 55).

4. « *engañar con la verdad* », Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, v. 319 ; *Nouvel art de faire des comédies en ce temps*, trad. André Labertit, dans *Théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, t. II, p. 1422.
5. Cf., par exemple, Boisrobert, *La Folle Gageure*, 1654 ; F.-B. Hoffmann, *Le Roman d'une heure*, 1802.

L'exposé des stratagèmes ou « manèges » qu'entend mobiliser Solal le confirme. C'est une preuve de son assurance de réussir. Ils sont au nombre de dix, « la déclaration » les couronnera : « avertir la bonne femme qu'on va la séduire », « démolir le mari », « [jouer] la farce de poésie », « [jouer] la farce de l'homme fort », « la cruauté », « [feindre] la vulnérabilité », « [témoigner] le mépris d'avance », « [multiplier] les égards et les compliments », « [exercer] la sexualité indirecte », « [mettre la femme] en concurrence » (p. 405-437).

Au fur et à mesure qu'il énumère cette panoplie infaillible de moyens, le metteur en scène Solal conduit la Belle à anticiper elle-même le dénouement. L'amour est affaire d'ingrédients et de recettes. Il suffit de réunir les uns et de s'en tenir aux autres.

La preuve est donnée par les propos et le comportement de la Belle pendant et après le discours de Solal. Tous deux sont signifiés par des didascalies narratives, très abondantes dans le texte, d'autant qu'Ariane n'a point part au dialogue, se voit interdite d'y prendre part (« Une condition toutefois. Jusqu'à une heure du matin, vous gardez le silence », p. 386). Condamnée au mutisme, quand le discours direct fait néanmoins entendre par deux fois sa voix, elle se limite à répéter les mots de son Seigneur : « Adieu, madame. – Adieu, murmura-t-elle, et elle resta immobile » (une didascalie explicite, p. 438), ou, encore, après l'emphatique déclamation finale de Solal conclue sur un blasphématoire « gloire à Dieu », « – Gloire à Dieu, dit-elle » (p. 439), en écho d'un blasphème.

De même, le lecteur voit Ariane, après que Solal a terminé sa tirade, exécuter deux gestes :

Et voici, elle s'inclina et ses lèvres se posèrent sur la main de son seigneur, et elle leva les yeux, le contempla, vierge devenue, saintement contempla le visage d'or et de nuit, un tel soleil. (p. 439)

Ces deux gestes accomplissent très exactement, et en quelque sorte répètent, ceux annoncés par Solal :

[...] lorsque je serai devant elle, ô son regard, ô notre amour, et elle s'inclinera sur ma main, et elle relèvera la tête et nos regards s'aimeront et nous sourirons de tant nous aimer, toi et moi [...]. (*ibid.*)

L'actualisation, relatée au passé simple narratif, vérifie la prolepse. Aux futurs annonceurs ont succédé des perfectifs. Solal s'est montré maître de l'avenir, et a gommé le passé d'Ariane (« vierge devenue »). Elle, adoratrice « d'or et de nuit », inclinée devant « un tel soleil », accepte de céder devant la Force.

Le titre du roman l'annonçait : vassalité et force sont en rapport dialectique ; il n'y a pas de Belle sans Seigneur. On aura noté que le programme de séduction métaphorise le couple dans une animalisation partagée : un « babouin », un « gorille », un « araignon », pour Solal, une « babouine », une « araignée » pour Ariane – le lexique n'offrant pas de féminin à gorille, la similitude est imparfaite. Ainsi, le « Bien » visé par Solal ne l'est jamais en tant que personne, il est dissous dans le genre « femelle ». Lui-même, la « Force », il se compare au mâle dominant entrant dans la cage où « les

babouins mâles mais adolescents et de petite taille se mettent à quatre pattes [devant lui] en amoureuse posture de vassalité» (p. 400). La comparaison lui sert à métaphoriser l'universelle «adoration de la force» (*ibid.*) et à démythifier l'amour-passion.

Métaphorisation généralisante et réductrice en même temps, en ce sens qu'elle prétend rendre compte de toute la réalité cosmique, en la ramenant à deux «mêmes misérables causes, la viande et le social» (p. 398), qui la subsument, deux autres métaphores de l'univers physique et de l'univers culturel. D'où l'enclenchement d'un processus de dévoilement de tout ce qui est déguisé ou dissimilé sous les apparences des «noblesses» («la culture, la distinction, la délicatesse des sentiments, l'honnêteté, la loyauté, la générosité, l'amour de la nature, et caetera»), qui ne sont que «signes de l'appartenance à la classe des puissants» (p. 399). Finalement, un programme de moraliste à La Rochefoucauld : la proposition d'une explication unique et universelle, la «babouinerie et adoration de la force» (p. 402), à ce point «suprême» et «odieuse» (p. 403) qu'elle est attribuée à Dieu par les babouins eux-mêmes. Nous citerons :

«Et pourquoi “ noble ” ou “ chevaleresque ” sont-ils termes de louange ? Respect hérité du Moyen Âge. [...] Dans les chansons de geste, les nobles et les chevaliers sont sans arrêt occupés à tuer, et ce ne sont que tripes traînant hors des ventres, crânes éclatés bavant leurs cervelles, cavaliers tranchés en deux jusqu'au giron. Noble ! Chevaleresque ! Oui, pris en flagrant délit de babouinerie ! À la force physique et au pouvoir de tuer ils ont associé l'idée de beauté morale !

«Tout ce qu'ils aiment et admirent est force. L'importance sociale est force. Le courage est force. L'argent est force. Le caractère est force. Le renom est force. La beauté, signe et gage de santé, est force. La jeunesse est force.» (p. 403-404)

Et lui ? Il répond :

«Et moi, mon horreur des vieilles qui viennent toujours s'asseoir près de moi dans les trains. Dès qu'une de ces sorcières barbues entre dans mon compartiment, ça ne rate jamais, c'est moi qu'elle choisit, et elle vient se coller contre moi qui la hais en silence, me tenant aussi loin que je peux du corps abominable si proche de la mort, et si je me lève je tâche de marcher un peu sur ses cors, par erreur.» (*ibid.*)

La généralisation est englobante, Solal lui-même n'y échappe pas. Il l'avoue à travers une fissure de sa carapace. Comme chez Milton, dans *Belle du Seigneur* parfois le masque tombe. Telle qu'elle est manifestée dans le récit, la Force agit comme «signature astrale», pour reprendre le vocabulaire de Souriau, dans les diverses situations de la comédie humaine⁶. Nous venons de voir dans la scène de la séduction comme elle investissait le séducteur. Nous avons évoqué La Rochefoucauld, mais dans *Belle du Seigneur* nous ne sommes pas en univers moraliste. Inutile donc de chercher une option morale dans le discours de Solal. Lui-même la rejette :

«Ce qu'ils appellent péché originel n'est que la confuse honteuse conscience que nous avons de notre nature babouine et de ses affreux affects. De cette nature, un témoignage entre mille, le sourire qui est mimique animale, héritée de nos ancêtres primates.» (p. 404)

6. *Op. cit.*, p. 139.

« Ils » réfère aux moralistes, qui regardent du côté de la transcendance ; « babouine », qualifiant la nature humaine, privilégie le biologique comme faisait la métaphore animale de l'« universelle adoration de la force » (p. 400).

Tels sont les prolégomènes, le support théorique, laborieusement exposés, de l'action qui va suivre : la scène qui affrontera force et vulnérabilité. Non sans humour, Solal conclut : « Pourquoi me donner tant de peine ? Je commence la séduction » (p. 404). Nous avons vu comment il se propose de la conduire (les manèges). Reste à examiner comment il la conduit.

Dans le cadre de ce travail, nous nous limiterons à un exemple, à nos yeux paradigmatique, de la façon dont les stratégies annoncées par Solal sont mises en œuvre. Un trait structural (*feature*) leur est commun : elles sont toutes fissurées, à la manière de celle plus haut signalée, et toutes, à nos yeux, révélatrices de l'instabilité stellaire de la Force dramaturgique qui signe le personnage de Solal.

Celle qui se produit quand Solal déploie le quatrième manège, tout entier consacré à « la farce de l'homme fort » (p. 408), retient particulièrement l'attention. La *persona* sous laquelle Solal se présente devant Ariane s'y démasque dans des inclusions discursives où le jeu des voix mimées (« tu », « il », « ils », pour les pronoms), des constructions impersonnelles et définitoires (« L'importance sociale est force. Le courage est force. L'argent est force. Le caractère est force. Le renom est force. La beauté, signe et gage de santé, est force. La jeunesse est force », p. 403-404), des exemples cités (« les jeunes filles de bonne famille », p. 404), cède la place au « moi ». Le cas le plus parlant est celui où, après un mouvement obsessionnel et rageur (anadiplose autour du référent « force »), c'est le « je » qui parle :

Fort, fort, elles n'ont que ce mot à la bouche. Comme elles ont dû m'en casser les oreilles ! Toi, tu es fort, me disaient-elles, et j'avais honte. Une d'elles, plus excitée et plus femelle, me disait même Toi tu es *un* fort. Ce qui faisait plus fort encore et me rangeait dans la catégorie divine des grands gorilles. De honte et de dégoût, j'en avais mal aux dents, honte de cette bestialité, et envie de lui hurler que j'étais l'homme le plus faible de la terre. (p. 412)

Fissure ou aveu ? L'« idiotie », la « femelle », la « babouine », l'« Amalécite » et « la fille des Gentils » qui se croit en face du soleil (le quatorzième « Sola des Solal », n'est qu'un « encanaillé », un « lamentable », p. 397), est la seule à recevoir cette amère et désabusée confiance. La force, qui est la « signature astrale » de Solal, est éprouvée par lui comme une faiblesse devant la femme. Son tourment est de ne pas pouvoir le lui avouer : « Mais alors elle m'aurait lâché » (*ibid.*). De celle qui ne veut voir en lui que la force, il dit :

« Or, j'avais besoin de sa tendresse, cette tendresse qu'elles ne donnent que si elles sont en passion, cette maternité divine des femmes en amour. Alors, pour avoir cette tendresse qui seule m'importait, j'achetais sa passion en faisant le gorille et, la honte au cœur, je virevoltais avec énergie, je m'asseyais avec certitude, je croisais les jambes à l'extrême limite de l'arrogance et j'argumentais brièvement, en dominateur. » (p. 412)

Par là il apparaît que Solal s'applique moins à démasquer « le leurre de la passion amoureuse⁷ », qu'il ne tait en lui un irrésistible besoin de pureté, mutisme qui le déchire et lui donne « envie de hurler », mutisme qui renvoie au temps heureux de l'enfance, bercé de maternité. Autre inclusion monologique qui le confirme :

« Toutes ces gorilleries, alors que j'aurais tant aimé qu'elle vienne s'asseoir auprès de mon lit, elle dans un fauteuil, moi couché et lui tenant la main ou le bas de la jupe, et elle me chantant une berceuse. » (*ibid.*)

Tout de même, dans le déroulement de ce 4^e manège, une autre fissure laisse passer un nouvel aveu :

« Et l'empis ! Il faut qu'il fasse de la force, lui aussi, le malheureux. L'empisette l'exige. Ah oui, je vous en ai déjà parlé. Et la serine, donc ! La serine, pour qu'elle consente à avoir des émois et à pondre les petits œufs subséquents, il faut que le pauvre type fasse de l'énergie et du sport, et que je vocifère plus que les autres serins, et que je fasse l'apache avec des roulis d'épaules et des javas de gangster et des ailes pendantes menaçantes ! Pauvre de moi ! Et si je m'avise d'être aimable, de rage elle me crève les yeux ! » (p. 418)

Le « il », obligé à « faire de la force », « le pauvre type » obligé à « faire de l'énergie et du sport », « l'apache », c'est Solal ; le « je » sur qui il s'apitoie (« pauvre de moi ! »).

Derrière cette impitoyable lucidité exercée sur les autres et sur soi-même, se déclare une conscience malheureuse, victime de la force astrale qui la signe, de sa toute-puissance sociale, de la solitude qu'elle génère, en même temps que se dessine dans le refus d'y consentir – dernier avatar du héros romantique ? – l'utopie de la Femme vierge et mère :

« Les mots abominables que je dis et que je regrette après les avoir dits, paléolithiques et babouines, si je les dis et ne peux m'empêcher de les redire, c'est parce que j'enrage qu'elles ne soient pas comme elles méritent d'être, comme elles sont au fond de mon cœur. Elles sont des anges, et je le sais. Mais alors pourquoi la paléolithique derrière l'ange ? Écoutez mon secret. Parfois je me réveille en sursaut dans la nuit, tout transpirant d'épouvante. Comment est-ce possible, elles, les douces et tendres, elles, mon idéal et ma religion, elles, aimer les gorilles et leurs gorilleries ? C'est la stupéfaction de mes nuits que les femmes, merveilles de la création, toujours vierges et toujours mères, venues d'un autre monde que les mâles, si supérieures aux mâles, que les femmes, annonce et prophétie de la sainte humanité de demain, humanité enfin humaine, que les femmes, mes adorables aux yeux baissés, grâce et génie de tendresse et lueur de Dieu, c'est mon épouvante qu'elles soient séduites par la force qui est pouvoir de tuer, c'est mon scandale de les voir déchoir par leur adoration des forts, mon scandale des nuits, et je ne comprends pas, et jamais je n'accepterai ! » (p. 418)

« Ange » convoque « idéal », « religion », « autre monde », « prophétie », « sainte humanité », « demain », « vierge », « mère », « grâce et génie de tendresse », « lueur de Dieu », les mots sont lancés. Quel concert ! En regard, « déchoir » évoque la chute de cet ange.

7. <http://lapeniche.net/belle-du-seigneur-dalbert-cohen-ou-le-leurre-de-la-passion-amoureuse/>

En colophon de cette lyrique envolée, la péroration est des plus analytiques et des plus pédestres, elle est tirée de ce que le réalisme propose du plus banal, un échec matrimonial, la déconfiture d'un ménage petit-bourgeois : «—Aude qui fut ma femme.» (p. 419). Du sordide, du grotesque associé à l'inversion carnavalesque du roi déchu (le soleil «faisant la vaisselle»), de la solitude naît le plus cruel des désabusements à la fois confessé et réprimé («il alluma une cigarette, aspira une longue prise de fumée pour lutter contre le sanglot», p. 420). Solal, «mendiant de tendresse». D'où, sans transition, et comme par sursaut, l'entrée dans le «cinquième manège, la cruauté», où l'analyste vérifiera néanmoins semblable fissure.

Que résulte-t-il de ces aveux de faiblesse ? Quant au dénouement de la scène de séduction, rien : il sera conforme à celui annoncé. Ce qui démontre que celle-ci n'était pas liée seulement à la Force séductrice, mais à la vulnérabilité de l'objet séduit, ce dont Solal avait parfaitement conscience : le Bien qu'il convoite est marqué du signe de la faiblesse. À peine de n'avoir pas de fonctionnalité dramaturgique, ces fissures nous amènent donc à nous demander quel rôle elles jouent quant au dénouement final du roman (le 3^e acte). Selon nous, il est à rechercher dans leur relation intradiégétique avec le dépérissement de l'amour, métaphorisé en «lent naufrage de la caravelle» (LXXXIII, p. 810), et provoqué par une «avitaminose» (*passim*), image de son destin. Une fois démontré que la Force et la Vulnérabilité sont en relation dialectique, affrontées en situations dramaturgiquement nouées par deux composants majeurs («la viande et le social», xxxv, p. 398), il nous semble qu'il serait erroné d'attribuer une dimension mythique aux personnages, en dépit de l'aura qui leur confère leur nom. Nous sommes en pleine immanence subsumée par une transcendance de nature uniquement cosmique (la présence d'un arbitre l'eût transformée en transcendance sacrée). Progressivement, égyptiquement (les fissures), la fatalité qui pèse sur les deux protagonistes voit son énergie s'épuiser dans un contexte «chimiquement pur», c'est-à-dire, coupé de tout rapport avec la société, si présente dans le microcosme théâtral et dans le décor romanesque.

José Manuel LOSADA GOYA
Université Complutense (Madrid)

André LABERTIT
Université de Strasbourg

