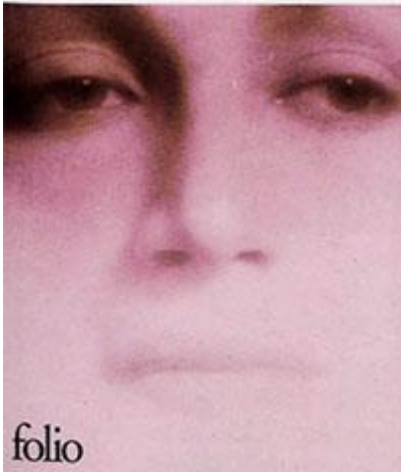


**Albert Cohen**  
**Belle du Seigneur**

Au XX<sup>ème</sup> siècle, consacrer à la passion amoureuse un roman de plus de huit cents pages relève de la gageure: qu'apporter de « neuf » à un sujet que la littérature semble avoir épuisé à force de romans, de poèmes ou de pièces de théâtre? C'est pourtant ce qu'a fait Albert Cohen en écrivant **Belle du Seigneur**. Car s'il est vrai que la question du judaïsme est essentielle dans cet ouvrage, c'est avant tout la peinture de la passion qui a frappé les lecteurs, à tel point que certains ont pu qualifier le roman de « livre de l'amour ». Cet extrait se situe au début de l'histoire, alors que la liaison entre Solal et Ariane, la « Belle du Seigneur », vient de commencer, et Cohen évoque ici l'attitude de la jeune femme, alors qu'elle attend de retrouver chaque soir celui qu'elle aime. Comment nous présente-t-il les effets de la passion amoureuse sur son personnage ? S'il est clair que l'auteur utilise ici l'ironie pour se moquer d'Ariane, il donne également à la passion qui l'habite une grandeur certaine, en accentuant son caractère absolu, qui confine au divin et au sacré.

**Albert Cohen**  
**Belle du Seigneur**



**I L'IRONIE DE COHEN VIS A VIS DU PERSONNAGE**

**1) L'infantilisation du personnage :**

- Le mime : comme un jeu d'enfant « **elle défilait avec le régiment** », avec précision ironique des gestes « **main à la tempe** », « **raide salut militaire** ». Contraste comique entre la promenade amoureuse et le défilé militaire : Ariane adapte à sa passion tout ce qui se présente, même ce qui a priori s'en rapproche le moins (Il y aurait même un antimilitarisme assez sous-jacent, avec l'emploi de termes dépréciatifs « **déversée** », « **raide** »). Noter la valeur particulièrement ironique du « **parce que** », la causalité entre le défilé et la future présence de Solal n'existe que dans l'esprit d'Ariane.

- Monologue intérieur : véritables discours qu'Ariane ne cesse de s'adresser à elle-même :

- évoqués par le style indirect libre (« **Oui, il ferait beau** », conditionnel temps, futur dans le passé)
- notés par le narrateur : « **se raconter** », « **se le raconter** », « **détails et commentaires** », voire par Ariane elle-même, avec le néologisme « **fête de racontage à fond** », souligné par la précision « comme elle disait ». Le « **racontage** » relève nettement du vocabulaire enfantin.

- Véritable dialogue : adresse directe, par la 2<sup>ème</sup> personne du singulier au « **borborygme** ». L'ironie est ici renforcée par le contraste entre la précision anatomique du vocabulaire (le terme est répété trois fois, le jeu des sonorités accentue le comique) et les expressions enfantines d'Ariane « **C'est vilain** ».

Cependant Ariane n'est pas une jeune fille : c'est madame Adrien Deume, dont le mari occupe une fonction diplomatique à la Société Des Nations<sup>1</sup>.

**2) Les prétentions de Madame Deume**

<sup>1</sup> Organisation internationale, créée en 1919, qui devait assurer le maintien de la paix entre les Nations. Elle était basée à Genève.

- Soulignées explicitement par le narrateur qui la qualifie de « **belle pédante** », et la cite avec « **les réducteurs antagonistes** » (expression assez recherchée qui dénonce la volonté culturelle, voire intellectuelle de Mme Deume, qui cherche à vivre dans un monde sublimé, au-delà de tout prosaïsme). Idem la référence à Bach et à l'air de la Pentecôte : Mme Deume connaît et apprécie la grande musique !
- Et particulièrement sensibles :
  - par son refus des réalités triviales : le borborygme de faim jugé choquant.
  - voire par sa discrétion vis à vis de toute sensualité. Le texte n'évoque la sexualité que de manière très allusive : « **il lui arrivait alors de toucher ses seins** ».

Or ces prétentions, le narrateur les ridiculise en évoquant directement les rêveries de Mme Deume, à cet égard peu distinctes de clichés « romantiques » :

- La promenade « **en se donnant le bras** » avec accumulation des stéréotypes : la forêt, « **la nuit chaude avec beaucoup d'étoiles** », le rossignol (et l'ironie de Cohen éclate avec l'emploi de l'article partitif, « **du rossignol** »).
- Le style indirect libre trahit la pauvreté du langage (répétitions : « **il y aurait** », « **il y aurait** », subordonnées construites sur le même modèle « **qu'ils regarderaient ensemble** », « **qu'ils écouterait ensemble** »), voire même une sorte de bafouillage de la phrase, qui traduit une certaine pauvreté d'imagination : « **ensuite ils iraient** », « **irait se promener** », « **se promener en se donnant le bras** » (figure de l'anadiplose).

Cependant dernière phrase : « **elle se savait idiote** » : Ariane consciente d'elle-même. Détail qui permet de mesurer derrière l'ironie de Cohen toute la tendresse qu'il voue à son personnage.

## II LA PASSION, COMME VOLONTE D'ABSOLU

### 1) La divinisation de Solal



- Evoqué tout au long du passage par le seul pronom personnel « il ». Aucune description du personnage, sinon par deux adjectifs qui marquent la grandeur et la beauté « **grand** », **svelte** ». L'intensif « **si** » confère cependant au personnage ces qualités de manière extrême.

- Adjectifs suivis d'une apostrophe « **ô son regard** », qui apparaît comme une sorte d'anacoluthie, trahissant bien sûr le trouble d'Ariane à l'idée de sa présence. Cette insistance sur le regard reste traditionnelle dans la peinture de la passion, mais l'interjection « **ô** » donne plus de solennité et divinise en quelque sorte Solal (dont le nom lui-même évoque le soleil).

*Albert Cohen (1895-1981)*

- Divinisation explicite, lorsqu'elle substitue au nom du Christ celui de Solal. Le commentaire « **ce qui la gênait, mais c'était si agréable** » confirme

la conscience qu'a la jeune femme de l'aspect presque sacrilège de son acte, mais affirme aussi la puissance de sa passion (vénération). Idem avec l'écriture du nom « **dix fois, vingt fois** ») : valeur incantatoire.

- Ariane devient ainsi réellement la « **Belle Du Seigneur** » (avec la valeur religieuse du terme de Seigneur). De fait, les rôles sont nets : Ariane « attend », seul Solal est actif : « **il arriverait ce soir, à neuf heures** », « **il serait là, ce soir** », « **elle tout près de lui** ».

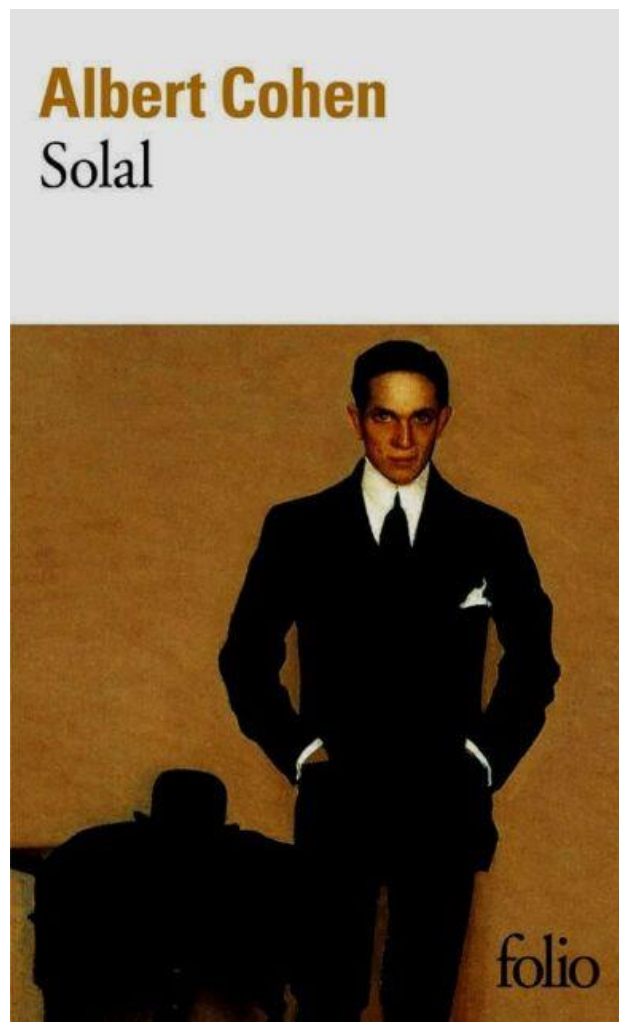
*Solal est premier roman publié par Albert Cohen en 1930. Le personnage de Belle du Seigneur offre des similitudes avec le Solal de ce premier roman, mais ne se confond pas avec lui.*

## 2) L'exclusivité de la passion

- Refus du temps présent, du temps de l'absence : le temps de la journée, de l'absence est ramené soit au futur (anticipation de la soirée), soit au passé (souvenirs). Paradoxalement, toutes les notations temporelles ne créent pas l'impression d'un temps linéaire, mais bien celui d'un temps circulaire qui voit prédominer « **ce soir** », ou « **hier soir** », interchangeables. L'emploi tout au long du texte de l'imparfait de répétition nie le passage du temps.
- Refus de tout élément extérieur : la faim bien sûr, mais aussi le bruit. Rappel du passé nécessite concentration et repli, vis à vis de l'extérieur (accumulation d'actions : **refermer les volets, tirer les rideaux, fermer la porte**), mais aussi vis à vis de soi-même: « **blottie** », « **ramassée** », « **fermait les yeux** », « **mettait des boules de cire dans ses oreilles** ». Attitude de régression infantile, bien sûr, mais en même temps extrêmement touchante.
- Refus également de toute autre présence humaine : Ariane est ici seule toute la journée et il s'agit également « **de n'être pas entendue par la domestique** ». Seule présence acceptée : celle de son père à qui elle s'adresse : d'abord pour dire son bonheur et ensuite pour lui demander de « **bénir son amour** ». Attitude toujours infantile (?). Cependant Ariane n' imagine pas que son comportement (une femme qui trompe son mari !) puisse choquer : la passion est considérée comme légitime et sacrée.

## 3) Le bonheur

- Evoqué par le vocabulaire : « bonheur » (avec rime intérieure : « **heures du soir** »), « **souriante** », « **s'offrir une fête** », « **savourer** », voire hyperboles « **exquis** », « **délices** », utilisés par deux fois et au pluriel.
- Evoqué aussi par l'exubérance du personnage : vivacité de ses actions, renforcée par le rythme rapide des phrases, et par le caractère extrême de chacune de ses résolutions (extrême dans





l'expansion, extrême dans le repli) Les transitions « **parfois** » (simple notation temporelle) « **ou encore** » (marquant la diversité des actions d'Ariane) soulignent l'absence totale de logique dans son comportement).

- Marqué également par le ton même : syntaxe désordonnée de la première phrase, qui suggère tout à la fois l'impatience d'Ariane et l'excès de son bonheur. L'apostrophe « **ô délices** » confère aux attentes (au pluriel) une valeur totalement positive, et s'oppose ainsi à l'image habituelle de l'attente vécue dans la douleur. Ainsi, le caractère exclusif et absolu de la passion éprouvée par Ariane et Solal aboutit à cette transfiguration de l'attente, qui n'est traversée d'aucune inquiétude, ni incertitude.

Ainsi, il apparaît que A. Cohen donne ici une vision de la passion amoureuse très différente de la longue tradition qui ne veut la considérer que comme source d'aliénation, de souffrance et de destruction. Ariane, toute à son bonheur, tour à tour exubérante ou repliée sur elle-même, se comporte en enfant, ce qui peut faire sourire, mais ce qui suscite aussi respect et gravité, car cette part d'enfance est une part d'absolu que la passion permet de reconquérir. Ainsi l'amour y gagne une dimension sacrée et mystique, tandis qu'éclate la brillance du couple d'Ariane et de Solal, « **hautes nudités à la proue de leur amour, qui cinglait, princes du soleil et de la mer, immortels à la proue, et ils se regardaient sans cesse, dans le délire sublime du début** ».

Texte complémentaire : Roland Barthes, **Fragments d'un discours amoureux**.



**ROLAND BARTHES**  
fragments  
d'un discours amoureux

POINTS  
ESSAIS

ATTENTE. Tumulte d'angoisse suscité par l'attente de l'être aimé, au gré de menus retards (rendez-vous, téléphones, lettres, retours).

1. J'attends une arrivée, un retour, un signe promis. Ce peut être futile ou énormément pathétique : dans Erwartung (Attente), une femme attend son amant, la nuit, dans la forêt ; moi, je n'attends qu'un coup de téléphone, mais c'est la même angoisse. Tout est solennel : je n'ai pas le sens des proportions.

2. Il y a une scénographie de l'attente : je l'organise, je la manipule, je découpe un morceau de temps où je vais mimer la perte de l'objet aimé et provoquer tous les effets d'un petit deuil. Cela se joue donc comme une pièce de théâtre.

Le décor représente l'intérieur d'un café ; nous avons rendez-vous, j'attends. Dans le prologue, seul acteur de la pièce (et pour cause), je constate, j'enregistre le retard de l'autre ; ce retard n'est encore qu'une entité mathématique, computable (je regarde ma montre plusieurs fois) ; le Prologue finit sur un coup de tête : je décide de « me faire de la bile », je déclenche l'angoisse d'attente.

L'acte I commence alors ; il est occupé par des supputations : s'il y avait un malentendu sur l'heure, sur le lieu ? J'essaye de me remémorer le moment où le rendez-vous a été pris, les précisions qui ont été données.

Que faire (angoisse de conduite) ? Changer de café ? Téléphoner ? Mais si l'autre arrive pendant ces absences ? Ne me voyant pas, il risque de repartir, etc. L'acte II est celui de la colère ; j'adresse des reproches violents à l'absent : « tout de même, il (elle) aurait bien pu... », « il (elle) sait bien... » Ah ! Si elle (il) pouvait être là, pour que je puisse lui reprocher de n'être pas là ! Dans l'acte III, j'atteins (j'obtiens ?) l'angoisse toute pure : celle de l'abandon ; je viens de passer en une seconde de l'absence à la mort ; l'autre est comme mort : explosion de deuil : je suis intérieurement livide. Telle est la pièce ; elle peut être écourtée par l'arrivée de l'autre ; s'il arrive en I, l'accueil est calme ; s'il arrive en II, il y a « scène » ; s'il arrive en III, c'est la reconnaissance, l'action de grâce : je respire largement, tel Pelléas sortant du souterrain et retrouvant la vie, l'odeur des roses.

(L'angoisse d'attente n'est pas continûment violente ; elle a ses moments mornes ; j'attends, et tout l'entour de mon attente est frappé d'irréalité : dans ce café, je regarde les autres qui entrent, papotent, plaisantent, lisent tranquillement : eux, ils n'attendent pas.) [...]

5. « Suis-je amoureux ? – Oui, puisque je l'attends. » L'autre, lui, n'attend jamais. Parfois, je veux jouer à celui qui n'attend pas ; j'essaye de m'occuper ailleurs, d'arriver en retard ; mais, à ce jeu, je perds toujours : quoi que je fasse, je me retrouve désœuvré, exact, voire en avance. L'identité fatale de l'amoureux n'est rien d'autre que : je suis celui qui attend.

(Dans le transfert, on attend toujours – chez le médecin, le professeur, l'analyste. Bien plus : si j'attends à un guichet de banque, au départ d'un avion, j'établis aussitôt un lien agressif avec l'employé, l'hôtesse, dont l'indifférence dévoile et irrite ma sujétion ; en sorte qu'on peut dire que, partout où il y a attente, il y a transfert : je dépends d'une présence qui se partage et met du temps à se donner – comme s'il s'agissait de faire tomber mon désir, de lasser mon besoin. Faire attendre : prérogative constante de tout pouvoir, « passe-temps millénaire de l'humanité. »)

6. Un mandarin était amoureux d'une courtisane. « Je serai à vous, dit-elle, lorsque vous aurez passé cent nuits à m'attendre assis sur un tabouret, dans mon jardin, sous ma fenêtre. » Mais, à la quatre-vingt-dix-neuvième nuit, le mandarin se leva, prit son tabouret sous le bras et s'en alla.