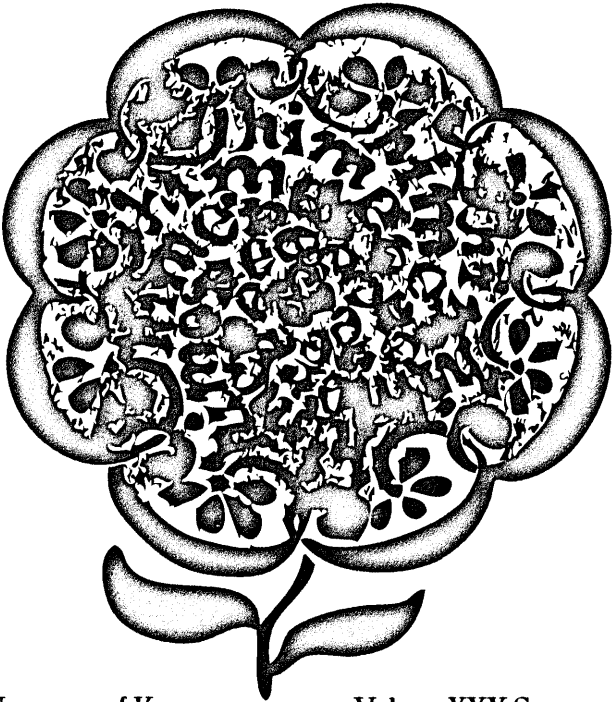


CHIMÈRES

A Journal of French and Francophone Literatures and Cultures



The University of Kansas

Volume XXX Spring 2007

CHIMERES VOLUME XXX - SPRING 2007

Editor: Regina Peszat

Co-Editor: Laura Leonard

Faculty Sponsor: Professor Caroline Jewers

Editorial Staff:

Tom Maranda, Treasurer

Papa Badara Bousso

Jeff Kendrick

Alyssa Klein

Heidi Phelps

Ana Vasquez

Website: <http://www.ku.edu/~chimeres>

Chimères

The University of Kansas

Department of French & Italian

2103 Wescoe Hall

Lawrence, KS 66045

Tel. (785) 864-4056

email: chimeres@ku.edu

We extend our appreciation to the Faculty and Staff in the Department of French & Italian, the Graduate Student Organization Fund, and Ms. Pam LeRow from the College of Liberal Arts and Sciences Digital Media Services at the University of Kansas for their generous assistance and support of this journal.

C o n t e n t s

Letter from the editor

Regina PESZAT I

This Issue's Contributors III

Carte blanche

Mary Ann CAWS VI

Trois mots clés dans *Le Cid* : une étude sémantique

Amanda HOLMES 1

Le Rire tragique : Une étude de *L'Ecole des femmes* de Molière

Fayçal FALAKY 13

Mortes-Frontières ou "Beljouissance" ? Amélie Nothomb, écrivain belge?

Claire NODOT-KAUFMAN 29

Le personnage de Gilbert dans *Joseph Balsamo* d'Alexandre Dumas : un vrai apprentissage ?

Frédérique SEVET 45

Regina PESZAT

Since 1967, the staff of *Chimères* has worked to produce a relevant literary journal directed and edited by the graduate students of our department. Having been involved in varying degrees with *Chimères* over the last four years, I have seen what a great learning opportunity the production of a literary journal can be to young professionals in our field: from the call for papers, to the reading of submissions, to correspondence with contributors, and the final proofing of the manuscript before it is sent off to become a neatly bound journal. As a previous editor, Scott Manning, wrote: "...there always seemed to be some new problem to deal with, some new skill to learn, some new correction to make." I can only add that not much has changed over the last forty years; somehow, somehow, a small group of overwhelmed graduate students has managed to put together another issue—in their spare time.

We are proud to be able to include in this issue an essay on translation from Mary Ann Caws, who also contributed to *Chimères* as a graduate student. The floral image on the cover of this issue was reproduced by a member of our staff, Heidi Phelps, from a print of an original wood-block carving created by Michael Locey for the very first cover of *Chimères* in 1967. It corresponds well with Ms. Caws's thoughts on translation.

We would like to thank all of our contributors to this issue. Your writing has stimulated many interesting conversations amongst the staff and we have benefited from the exchange of ideas. Many thanks also to our advisor, Professor Caroline Jewers for her support and encouragement. Thank you to Professor Allan Pasco for including us in the round table discussion *Publish or Perish*. A thank you to Professor Paul Scott for inviting the editorial team to lunch with Richard Maber, the editor of *The Seventeenth Century*. Thank you also to Professor Tom Booker and Professor Van Kelly for always showing an interest, and offering their time to help with the journal.

As we ourselves send our own articles off to journals for consideration, I think we will have learned to appreciate the anonymous editor on the other end who reads with careful consideration, who offers fair and respectful criticism, and whose service is always pro bono.

We hope this small garden of ink will enlighten and entertain.

This issue's contributors

Fayçal Falaky est étudiant en doctorat à New York University où il prépare une thèse intitulée 'Social Contrat, Masochist Contract: Freedom and Submission in Rousseau's political philosophy'. Il s'intéresse également à la question du rire dans la littérature et à l'Histoire - ancienne et – contemporaine – de l'Islam.

Amanda Holmes recently completed the Master of Arts Degree in Romance Languages at the University of Memphis. She has served as a Teaching Assistant in the department of French and has studied in Amiens and Tours France. Her interests include French classical literature and Francophone studies. Her upbringing in Southwest Louisiana influenced her love of Cajun studies, and she is currently researching Cajun History.

Claire Nodot-Kaufman is a PhD student in French Literature at UW-Madison, with a minor in Women's Studies. She specializes in the expression and images of the body in contemporary French and Francophone female writers. She has presented a paper on Amelie Nothomb at the Tenth Annual UCLA Graduate Student Conference, and on Gabrielle Roy and Michel Tremblay at The Burn French Studies in Scotland and MWACS at Kansas City.

Frédérique Sevet is currently a PhD candidate in French Language and Literature at the University of Kansas, Lawrence. She specializes in the 19th century novel, especially those of Alexandre Dumas, père. She presented this article as a paper at the Carolina Conference on Romance Literatures at Chapel Hill in March, 2007. She will defend her dissertation in December, 2008.

Thinking about Translation

Here's a big caveat to begin with—my real translating excitement doesn't come in translating narrative or explanatory prose. The times my heart beats more quickly all have to do with that other thing Monsieur Jourdain wasn't doing and that, I venture to think, none of us ever feels we do well enough—that is, the trying to render a poetic text, albeit a poetic prose text, into something that we can, perhaps others can, live with.

So it's like this: I can't imagine anything more exciting than the moment I sit down to start a new translation, or then the moments that follow that one. Let me point out, though, that, unlike my beloved frequent co-translator Patricia Terry, who can miraculously render poems into rhymed and rhythmic equivalents of themselves, I don't do the rhyme thing. What I want to do and mean to do has the wish to bring over the something or other inside the poem into the sort of English that makes interior sense.

New things all the time in translation. Recently, I heard Clive Scott, Mr. Poetics in the UK, as we think of him, speak on the livingness of translations, on the Bergsonian view of the motion they must keep in their intention and being, and on his recent conversion away from the linear to the tabular typographic. This shift in the translational mind set he described as related to metatypography of the Meschonnic sort, with a "renewed self-consciousness" at every deviation of font, like differing architectures or "sculpturing mechanisms." "A tabular text," he points out, "cannot be quoted—it can only perform itself or be performed—or shifted to a support with a different format." It's always in draft form. But in its invitation to infinite reconstructions, redispositions, and potentialities, he claims that it makes available choice and chance. His excitement about it was palpable, demonstrable, and incredibly complicated for listeners like me. That isn't where I'm going, but the livingness of it got right across. The point of all our continuing stress on translational possibilities is just that: the excitement of the thing.

Now the translational field that I most work in is that of art and text: the translation of former art into present art, and of the written or spoken language into the visual one. That said, though, I had more actual fun writing the very diverse chapters of a book of just plain literary translation, *Surprised in Translation*, than I could possibly have imagined. To look at the ways Roger Fry and others, Bloomsburyians and not, deal with Mallarmé, or Mallarmé dealt with Whistler's "Ten O'Clock," or the ways Beckett deals with Beckett, or the way Pound chops up Rimbaud and makes the new half-size poems work, or Bonnefoy stretches out Yeats and the sonnets of Shakespeare is right up there with the delights of being. And I got to express my anger about the slaughter of Virginia Woolf in French, what could be more relieving to an impassioned reader betrayed? But of course the real joy was finally saying something about what it was like to work for so long with such commitment to the poems of René Char, to work by his side and near his lavender field. I've no idea if that part comes across with anything like the radiance I bathed in so many years, but I can only hope so.

The thing I like the most about making new translations is the reading aloud of both texts, the original and the one you just gave birth to, so you can change the language and the perception of the document. Something about shaping it afresh gives you a fresh delight every time. What gives you hope as a translator is often the new openings there seem to be. There are, everywhere springing up, all sorts of new ventures, such as, on the poetry translation front, the new venture of Black Widow Press, which is soaring through a series of French-language poets—Tzara, Eluard, Breton, Guillevic, Desnos, Laforgue, soon to be Char, Reverdy, and others. New openings now.

Those are the two clues I would take to my present optimism about the work of translation. First, openness, which seems to me to be present in much that has to do with poetry and indeed with translation. It is about revivifying works old, medium-old, and new, things we had forgotten about, taken for granted or left aside.

And the final clue is the *nowness* of it, like the recent notice taken, in the *New York Times*, of small poetry magazines, such as *Circumference*, for which I just translated last week Bernard Noel's latest poem, called "Le Jardin d'encre"—that garden of ink is the one all of us as translators inhabit for a good part of our lives.

This poem seemed to me straightaway to be consoling in its presentness and—to develop a notion from the first line—a kind of "despiteness":

et maintenant c'est encore maintenant bien que tout glisse
and now it's still now despite everything sliding

Everything slides, yes, but arrives somewhere positive, at the
final limit, at the concluding lines of this long poem:

et maintenant allons main dans la main au jardin d'encre
l'arbre qu'a planté le pinceau est aussi un arbre de mémoire
et renaissante la lecture est là qui bruit parmi les feuilles

and now we go hand in hand to the garden of ink
the tree that the brush planted is also of memory
and the reading reborn rustles there among the leaves

From my point of view, chief among the important things about this poem is that from the initial sliding down to the final tree of memory and the reading among the leaves in this garden of ink so entitled in both senses, all the expressions work in the present. The final optimistic merging of text and nature, of rebirth inside and out, of what is thought and written and what is experienced collectively and greenly, seems to me to awaken that great surrealist saying: "Always for the first time." This garden matters greatly to all of us here and to all of us, who care about translation and poetry.

© Mary Ann Caws

Trois mots clés dans *Le Cid*: une étude sémantique

Amanda HOLMES

Grâce à son renom comme chef-d'œuvre de Corneille, grand écrivain du XVII^e siècle, il existe maintes études sur *Le Cid* qui traitent de toute une gamme de sujets. On étudie l'héroïsme ou le manque d'héroïsme des personnages, on s'oppose aux unités de la pièce et on les défend, et on examine les thèmes d'orgueil et l'idée du pouvoir absolu à l'époque. Enracinées dans tous les sujets restent les paroles des personnages et les choix de mots que Corneille a faits pour exprimer ces idées et ces thèmes. Ce n'est pas seulement les actions qui se déroulent sur la scène, mais aussi les paroles et les mots spécifiques qui véhiculent les idées principales de la pièce. Une étude de ces champs sémantiques du *Cid* approfondit la compréhension de la pièce pour les lecteurs modernes.

Les conflits que les personnages confrontent sont toujours liés aux thèmes de la gloire et de l'honneur, c'est-à-dire, de l'héroïsme. Le recours à une concordance permet de constater qu'en haut de la liste des mots les plus fréquents, on trouve « gloire » et « honneur ». ¹ Le fil commun de ces termes est qu'ils représentent les qualités qui règlent et affectent le comportement des personnages du théâtre cornélien.

Si ces mots sont si importants comme porteurs de thèmes dans la pièce, comment Corneille les utilise-t-il spécifiquement dans les paroles de chaque personnage? Quel personnage les utilise et dans quel contexte

particulier? Est-ce que le caractère du personnage influence le sens et les connotations d'un mot? Ces mots pourraient-ils nous aider à dévoiler le vrai caractère des personnages? En posant ces questions comme guide, on tâchera d'examiner les personnages en fonction de leur emploi des mots clés du *Cid*.

Il n'existe pas un acte dans *Le Cid* qui n'utilise pas le mot « gloire » ; il se présente trente-six fois dans la pièce entière. Le Roi, l'Infante, Don Diègue, Rodrigue, le Comte, et Chimène, tous les personnages dominants de la pièce, font référence à la gloire. Ils courent après cette « gloire », mais on trouve que le sens du mot a un sens particulier chez chacun de ces personnages.

Dans les paroles de Don Diègue et du Comte, la gloire renvoie à l'idée de succès militaire. La rime entre « gloire » et « victoire », employée souvent par Corneille, soutient cette notion de la gloire militaire chère à ces figures héroïques. Les deux fois que le Comte utilise le mot « gloire », il l'utilise au sens militaire. « Chaque jour, chaque instant, pour rehausser ma gloire, met lauriers sur lauriers, victoire sur victoire » (v. 201).² Il ne voulait pas se battre en duel avec Rodrigue parce qu'il n'a pas reconnu la fortitude de celui-ci comme opposant digne d'un duel. Aussi le Comte lui dit-il : « Trop peu d'honneur pour moi suivrait cette victoire. / À vaincre sans péril, on triomphe sans gloire » (vv. 433-34).

On trouve que Don Diègue utilise le mot « gloire » quatre fois, et on remarque qu'il fait référence au sens militaire chaque fois qu'il l'utilise (vv. 245, 701, 1054, 1092). Dans son soliloque émotif (I, 4), Don Diègue se lamente sur la perte de sa gloire militaire qui avait, jusqu'à ce point, fondé son identité personnelle. L'anaphore des mots « mon bras » met en évidence le lien entre la gloire et la force physique et militaire :

Mon bras, qu'avec respect toute l'Espagne admire,
 Mon bras, qui tant de fois a sauvé cet empire,
 Tant de fois affermi le trône de son roi,
 Trahit donc ma querelle, et ne fait rien pour moi ?
 O cruel souvenir de ma gloire passée !
 (vv. 241-45)

Don Diègue pousse Rodrigue à trouver la gloire en bataille aussi, non seulement au nom de la vengeance. « Fais devoir à ton roi son salut à ta perte; / Mais reviens-en plutôt les palmes sur le front. / Ne borne pas ta gloire à venger un affront; » (vv. 1090-92).

En étudiant soigneusement les paroles de Rodrigue, on discerne un rapport entre la vengeance et la gloire, plus qu'un rapport entre l'action militaire et la gloire comme c'était le cas chez son père. Rodrigue exprime son conflit interne et l'opposition entre l'amour et la gloire dans les Stances (I, 6). « Père, maîtresse, honneur, amour, / Noble et dure contrainte, aimable tyrannie, / Tous mes plaisirs sont morts, ou ma gloire ternie » (vv. 311-313). Le vers 313 représente une affirmation de cause à effet; s'il se venge, il perdra ses plaisirs, mais s'il garde ses plaisirs et refuse de se venger, il perdra sa gloire. Octave Nadal note à cet égard que « la gloire cornélienne se confond très souvent avec l'honneur » (309), et c'est l'honneur qui fait naître en Rodrigue ce fort désir de vengeance, qu'il compare avec sa gloire.³ Rodrigue ne craint pas la perte de sa gloire vu la possibilité de sa défaite dans le duel exigé par Chimène. « Non, non, en ce combat, quoi que vous veuillez croire, / Rodrigue peut mourir sans hasarder sa gloire » (vv. 1529-30). Rodrigue croit qu'il a affirmé sa gloire en se vengeant par le meurtre du Comte, et il ne croit pas pouvoir perdre cette gloire.

Dans cet entretien entre Rodrigue et Chimène à l'Acte V, scène 1, celle-ci révèle que la gloire représente, chez elle, plus la réputation personnelle que le succès militaire ou la vengeance. Rodrigue voit sa gloire permanente, mais Chimène pousse Rodrigue à penser au legs qu'il laisserait avec sa mort :

En cet aveuglement ne perds pas la mémoire
 Qu'ainsi que de ta vie il y va de ta gloire
 Et que dans quelque éclat que Rodrigue ait vécu
 Quand on le saura mort, on le croira vaincu.
 (vv. 1505-08)

Notons que Corneille a choisi la phrase « ne perds pas la mémoire » pour les paroles de Chimène au lieu de « n'oublie pas » ; la valeur sémantique du terme « mémoire » et en plus la rime entre « mémoire » et « gloire » manifestent cette association entre la gloire et la réputation chez Chimène. Elle se soucie du « on » du vers 1508, c'est-à-dire de « l'opinion publique », à travers toute la pièce, et cet ennui incite son désir de vengeance. Chimène essaie de régir avec force sa conduite et ses actions grâce à cette nécessité d'éviter à souiller sa gloire. William O. Goode fait le contraste entre les paroles et les actions des protagonistes dans son étude lucide sur la quête de l'héroïsme des personnages du *Cid*, et il prétend que la notion de gloire chez Chimène est contestable.⁴ Cette perspective divergente sur la gloire est ce qui définit le caractère de ce couple tragique.

Les mots que Corneille associe à la gloire dans le discours de Chimène créent un motif qui indique que sa gloire, c'est-à-dire, sa réputation personnelle, doit être protégée à tout prix. « Il y va de ma gloire, *il faut que je me venge* » (vv. 842-43). « Pour *conserver* ma gloire et finir mon ennui, / Le poursuivre, le perdre, et mourir après lui » (vv. 847-48). « Ma gloire à *soutenir*, et mon père à venger » (v. 916). Juste avant la fin de la pièce, le Roi dit à Chimène que sa gloire est « *dégagée* » (v. 1766) pour la soulager comme figure paternelle (C'est moi qui souligne). La phrase « il faut que » et les mots « *conserver*, » « *soutenir*, » et « *dégagée* » nous montrent que la gloire de Chimène a besoin de soutien paternel et de protection.

À part cette consolation pour l'héroïne, Don Fernand utilise le mot « gloire » deux fois, et dans ces deux cas, il fait référence à deux choses qu'on s'attendrait à voir chez un roi : l'obéissance et l'appui de l'Etat. Don Fernand indique que l'obéissance au roi ne contredit pas la gloire personnelle quand il discute le comportement du Comte avec Don Arias (v. 602). Dans sa louange de Rodrigue, le Roi fait savoir clairement que l'« illustre famille » de Rodrigue « fut toujours la gloire et l'appui de Castille » (vv. 1209-10). Ce fait, enregistré par le roi, contribue à l'immortalité héroïque que Rodrigue a gagnée grâce au titre « Le Cid », qui représente sa transformation de « simple chevalier » (v. 88) au « seigneur ».⁵

Le rang noble de l'Infante règle le comportement de cette princesse, et c'est dans ce contexte que l'on trouve son emploi du mot « gloire. » Ce n'est ni la gloire militaire, ni la vengeance, ni la réputation, mais plutôt « le rang », pour préciser « le rang noble », que l'Infante entend quand elle recourt au terme « gloire ». En fait, on peut remplacer le mot « rang » par « gloire » dans les trois occurrences qu'elle manifeste, sans changer le sens de ses paroles (vv. 97, 123, 546). Elle sait qu'elle ne peut pas aimer Rodrigue ouvertement, à cause de la différence de leurs rangs, et elle avoue en fait, « Mais je n'en veux point suivre où ma gloire s'engage » (v. 97). Nadal lie les idées du rang et de la gloire chez l'Infante dans son étude de la gloire chez Corneille. Il montre que l'Infante « sacrifie son amour à la gloire, pour des raisons de préséance ; la splendeur de la naissance et du rang lui fait une loi de ne point s'allier à un simple chevalier » (308). La valeur supérieure dans la vie de cette noble femme est son rang, et elle précise qu'elle va faire de son amour « un sujet » de sa gloire (v. 546). Grâce à sa noblesse, tout doit se subordonner à son rang, en d'autres mots, tout doit « faire sujet de sa gloire », même l'amour.

En cherchant le vrai sens du mot « gloire » chez chaque personnage, on voit ce qui est enfin et surtout la chose la plus importante de la vie de

chacun. Le *Dictionnaire de la langue française classique* donne deux définitions du mot « gloire » au XVII^e siècle : « célébrité méritée par quelque action éclatante » et « réputation intacte aux yeux d'autrui et aux yeux de soi-même » (255). Le premier sens reflète l'emploi du mot chez les hommes, et celui-ci pourrait être lié à son emploi par les femmes. En examinant l'usage de ce mot clé, on découvre ce qui règle le comportement et décèle le caractère des personnages.

Gardant à l'esprit ces impressions des personnages qu'on peut déduire de l'emploi du mot "gloire", il convient maintenant d'examiner un autre mot principal de la pièce, à savoir, « l'honneur. » Justement, de même que l'emploi du mot « gloire » démontre ce qui est plus important chez chaque personnage, le mot « honneur » fonctionne de la même manière.

L'honneur est si important à Don Sanche qu'il dit qu' « on peut me réduire à vivre sans bonheur, / Mais non pas me résoudre à vivre sans honneur » (vv. 395-96). Don Diègue insiste devant Rodrigue sur le fait qu'il a suivi le cours honorable en tuant le Comte en lui disant, « L'amour n'est qu'un plaisir, l'honneur est un devoir » (v. 1059). Chimène accuse Rodrigue d'aimer son honneur plus qu'il ne l'aime (v. 1509), et Rodrigue est très direct dans sa réponse, « Auprès de mon honneur, rien ne m'est précieux » (v. 1528). Dans les vers ci-dessus de Don Sanche, de Don Diègue, et de Rodrigue, on voit clairement que l'honneur reste au-dessus du bonheur, de l'amour, enfin de tout.

Il est évident que l'honneur chez ces personnages masculins supposent la nécessité de l'action héroïque. L'honneur est lié à l'idée de responsabilité, et il représente un « noble intérêt » dans les mots propres de Rodrigue (v. 935). Don Diègue engage son fils à se combattre avec les Mores en appelant son rôle de chef militaire « à leur tête où l'honneur te demande » (v. 1085). Rodrigue explique à Elvire que son honneur exigeait qu'il tue le père de Chimène : « Mon honneur de ma main a voulu cet effort » (v. 747). Puisque l'honneur exige l'action de la part de Rodrigue, il essaie d'inciter chez Chimène l'action de la même manière : « Ne diffère donc plus ce que l'honneur t'ordonne: / Il demande ma tête, et je te l'abandonne » (vv. 933-34). Le fait que l'honneur possède le pouvoir de demander (v. 1085), de vouloir (v. 747), et d'ordonner (v. 933) signifie qu'il représente un dynamisme puissant.

Alors que l'honneur fonctionne comme la motivation noble chez les hommes, le contexte du mot « honneur » dans les paroles de Chimène s'avère beaucoup moins positif. On trouve les signes clairs du tourment qu'elle associe à l'honneur dans ces vers ; remarquons les mots amers dans le lexique environnant le mot « honneur » :

Maudite ambition, détestable manie,
 Dont les plus généreux souffrent la tyrannie !
 Honneur impitoyable à mes plus chers désirs,
 Que tu me vas coûter de pleurs et de soupirs !
 (vv. 456-60)

Chimène lie de manière directe sa misère à l'honneur quand elle dit au roi « Sire, de trop d'honneur ma misère est suivie » (v. 673). Elle sait que son honneur s'« oblige » (v. 821) mais en même temps, son amour s'« afflige » (v. 822). Chez Rodrigue, l'honneur implique une approche stoïque envers le devoir, mais chez Chimène, l'honneur évoque plutôt la souffrance. Elle se sent torturée par cet honneur parce qu'elle n'envisage pas son devoir comme une valeur noble ; c'est plutôt le contraire, elle le décrit comme [un] « devoir affreux » (v. 924). Elle est obligée de réclamer la mort de son amant pour protéger sa réputation.

On trouve l'association directe entre l'honneur de Chimène et sa réputation dans la visite scandaleuse de Rodrigue dans l'appartement de Chimène juste après la mort du Comte dans la première scène de l'Acte III. Elvire implore Rodrigue de se cacher dans un effort pour protéger la réputation de sa bien-aimée : « Du moins, pour son honneur, Rodrigue, cache-toi » (v. 772). L'héroïne fait une supplication équivalente : « Dans l'ombre de la nuit cache bien ton départ ; / Si l'on te voit sortir, mon honneur court hasard » (v. 975-976). Elle entend cacher dans la nuit le fait qu'elle a permis la visite de Rodrigue aussi bien que la honte qu'elle l'aime encore bien qu'il ait tué son père (v. 974).

La honte met l'honneur des hommes en péril et inspire la vengeance, et le meurtre de son père met pareillement l'honneur de Chimène en danger. La différence critique est que l'honneur menacé chez les hommes témoigne d'un orgueil qui exige l'action, mais par contre, l'exigence de l'honneur chez Chimène n'aboutit qu'à la souffrance ; elle reste dans un apitoiement d'elle-même qui ne se déplace jamais des mots à l'action. Ralph Albanese discute cette distanciation des paroles et de l'action chez les protagonistes dans « Logos et praxis dans *Le Cid*. » Il précise :

Son dynamisme [celui de Rodrigue] mène à une *praxis* héroïque le transformant en figure mythique et l'inscrivant dans l'Histoire. Dans le cas de Chimène, par contre, on assiste à la déconstruction de l'identité héroïque par le biais du discours. Le décalage entre *logos* et *praxis* provoquant, chez elle, une humiliation profonde, Chimène est exclue des valeurs héroïques. (560)

Chimène ne peut pas se débarrasser de sa honte parce qu'elle refuse de mettre entièrement son amour dans une place secondaire par rapport à son honneur. Bref, le besoin de protéger l'honneur chez elle provient d'une source en dehors d'elle-même, c'est-à-dire, de l'obligation sociale de vivre en conformité avec les valeurs du code aristocratique.

La puissance absolue est personnifiée dans le personnage du roi dans *Le Cid*, ce qui est évident dans le contexte de son emploi du mot « honneur. » Dans les années 1630, on est dans une époque monarchique dans laquelle on apprend que le Roi se veut source de l'honneur. L'idée que l'honneur représente un don royal se manifeste dans les paroles du roi à Rodrigue après la conquête sur les Mores. Rodrigue était nommé « Le Cid, » et Don Fernand lui dit, « Je ne t'envierai pas ce beau titre d'honneur » (v. 1224). En effet, le roi donne sa permission à Rodrigue, comme don, de jouir de ce « titre d'honneur. » Bien que le Comte et Don Diègue tâchent de mériter leur honneur sur le champ de bataille, tous les deux signalent que le roi « fait » honneur. Après que le roi l'a désigné pour le poste du gouverneur, Don Diègue fait référence à son nouveau poste comme « l'honneur qu'il m'a fait » (v. 165), et le Comte emploie les mêmes termes : « le Roi fait honneur » (v. 221), dans cette dispute au sujet du choix du roi de précepteur pour le dauphin. Dans ces paroles, on observe que la puissance absolue du roi dans cette société monarchique lui permet de donner l'honneur aux autres.

On peut voir comment Corneille utilise le mot « honneur » afin de créer le caractère des personnages et de tisser les thèmes dans leurs discours. En tant que valeur supérieure chez les hommes, l'honneur fonctionne comme motivation noble. Les actions qui résultent indirectement de la vue de l'honneur chez les hommes possèdent souvent le potentiel d'élever le rang des hommes. Par contre, chez Chimène, l'honneur constitue un fardeau imposé par la société qui doit être protégé et qui cause sa souffrance. L'emploi du mot « honneur » dans le discours royal est significatif parce qu'il montre l'omnipotence du roi qui peut même accorder à ses sujets un titre d'honneur. En faisant attention au contexte du mot « honneur » dans la pièce, on remarque que les connotations du mot varient d'après l'interlocuteur et que chaque personnage projette une signification personnelle à ce mot essentiel. Le mot apparaît soixante-quatre fois dans la pièce et nous aide à déceler le caractère des personnages qui se révèle par l'emploi de ce mot clé.

Le dernier mot que nous traitons est significatif non parce qu'il apparaît souvent, mais parce que le sens du mot au XVII^{ème} siècle nous permet de comprendre dans une grande mesure le caractère des

personnages. Selon le *Guide pour la recherche des idées dans les dissertations et les études littéraires*, l'une des caractéristiques de la passion est « l'aveuglement de la raison et de la sagesse. » Il importe aussi de noter que la passion au XVII^{ème} siècle représentait un « préjugé défavorable à cause de l'origine psychologique de la passion, de sa passivité, de ses excès, et de son opposition à la raison » (Bénac 249-50).

Étant donné que « la passion » porte d'ordinaire des connotations d'excès et de faiblesse, traits qui sont souvent considérés « féminins », on n'est pas surpris de trouver le mot « passion » dans les paroles de Chimène et de l'Infante plus que dans celles des autres personnages ; en plus, Rodrigue ne l'utilise jamais. Le mot « passion » est utilisé six fois dans toute la pièce, et cinq fois dans les paroles d'un personnage féminin ; Chimène recourt au mot « passion » trois fois et l'Infante y recourt deux fois (vv. 811, 1138, 1511, 95, 1576). Chimène met en lumière l'opposition entre sa passion et sa raison aux vers suivants : « Ma passion s'oppose à mon ressentiment / Dedans mon ennemi je trouve mon amant » (vv. 811-12) et « Contre ma passion soutenez bien ma gloire » (v. 1138). L'Infante trahit une agonie équivalente à celle de Chimène à l'Acte I, scène 2 :

Et si ma passion cherchait à s'excuser
Mille exemples fameux pourraient l'autoriser
Mais je n'en veux point suivre où ma gloire s'engage
La surprise des sens n'abat point mon courage
Et je me dis toujours qu'étant fille de roi
Tout autre qu'un monarque est indigne de moi.
(vv. 95-100)

L'Infante témoigne des mêmes sentiments à l'Acte V, scène 2 :

Impitoyable sort, dont la rigueur sépare
Ma gloire d'avec mes désirs !
Est-il dit que le choix d'une vertu si rare
Coûte à ma passion de si grands déplaisirs ?
(vv. 1573-76)

On trouve la même lutte intérieure chez ces deux personnages féminins ; la passion représente chez elles une force qui s'oppose à la raison et au devoir.

La seule apparition du mot « passion » dans les paroles d'un personnage masculin se trouve dans la querelle entre le Comte et Rodrigue

(II, 2) juste avant le duel. Don Gomès dit au héros, « Je sais ta passion, et suis ravi de voir / Que tous ses mouvements cèdent à ton devoir » (vv. 423-24). Il fait référence à l'amour que Rodrigue a pour Chimène grâce au mot « passion, » et il remarque que, chez lui, le devoir a surmonté la passion. Chimène s'en aperçoit aussi, et dit à Rodrigue, « Et te fait renoncer, malgré ta passion, / À l'espoir le plus doux de ma possession » (vv. 1511-12). Évelyne Amon signale que « l'espoir le plus doux de ma possession » (v. 1512) représente « l'espoir qui t'était le plus doux, celui de me posséder »⁶. Il est clair que les mots utilisés par Chimène et leurs connotations positives (« l'espoir le plus doux ») montrent qu'elle estime encore ce à quoi Rodrigue a déjà renoncé en lui-même. Chez Rodrigue, la passion symbolise une faiblesse qui s'oppose à son devoir, qu'il a surmontée, mais Chimène essaie toujours de garder cette passion.

Charles Ayer estime que Chimène montre « la fidélité absolue à la vérité et la justice qui caractérise l'héroïne cornélienne » (65), mais Serge Doubrovsky présente un avis différent de l'héroïne dans *Corneille et la dialectique du héros*. Il affirme : « Chimène est hors du droit chemin, du point de vue de l'éthique héroïque, lorsqu'elle avoue, dans ses paroles et dans ses actes, l'emprise de la passion » (Doubrovsky 113). Selon lui, le héros cornélien doit « s'affirme[r] la réponse triomphante du héros aux périls de l'histoire : au lieu de se laisser absorber par elle, il la résorbera en lui » (124), et c'est la passion chez Chimène, qui la pousse à être accablée par les périls et par sa souffrance dans la situation. William O. Goode s'accorde avec l'idée que Chimène n'atteint pas à l'héroïsme ; il attribue ceci à son incapacité d'obtenir la possession d'elle-même, et il ajoute que l'héroïne reste jusqu'à la fin divisée dedans elle-même,⁷ et il est évident qu'elle reste « divisée » entre sa passion et son devoir dans toute la pièce.

Doubrovsky souligne l'importance du rôle de la passion dans *Le Cid* ; il note à cet égard que, « La passion est, en définitive, une faiblesse nécessaire, car sans faiblesse, pas de force, sans épreuve, pas de vertu » (117). Donc, Corneille a utilisé le mot « passion » chez Chimène et l'Infante pour nous montrer la lutte intérieure qui ne les quitte jamais, lutte perçue essentiellement comme une faiblesse parce que cette passion s'oppose à l'honneur. Selon Doubrovsky, c'est la passion qui domine le caractère de Chimène et qui empêche celle-ci d'atteindre à l'héroïsme : « Chez elle, la passion règne, puisqu'elle n'a pas su faire l'acte de renoncement qui élève la conscience au-dessus de la vie » (112). Par contre, « la passion » est utilisée pour nous montrer la fortitude de Rodrigue en la surmontant.

Ces citations des critiques au sujet de l'héroïsme dans la pièce soulignent le lien qui est toujours fait entre ce mot clé et les études

thématiques sur la pièce. Ce thème de l'héroïsme du *Cid*, qui est le thème le plus souvent discuté par rapport à cette pièce, n'est jamais mis en évidence en étudiant seulement le mot « héros » ; en fait, si on cherchait le mot « héros » ou ses mots dérivatifs dans la pièce, on ne les trouverait qu'une fois, au vers 1786.

Il faudrait chercher plutôt les mots clés dans les paroles des personnages pour identifier les motifs qui créent l'idée d'héroïsme que Corneille présente. Comme nous l'avons vu, trois mots importants qui se présentent pour nous révéler les thèmes dans les paroles des personnages sont « la gloire », « l'honneur », et « la passion. » Pour arriver à une conclusion et formuler un jugement sur l'héroïsme ou le manque d'héroïsme chez les personnages, ou pour traiter n'importe quel autre thème de la pièce, il faut étudier soigneusement les paroles des personnages, en faisant attention à ces mots clés. Il est indispensable que les lecteurs de nos jours considèrent ces pluralités de sens et leurs connotations à l'époque afin d'arriver à une compréhension contextuelle du *Cid*.

Les actions qui se déroulent sur la scène et les décisions que prennent les personnages nous donnent de perspectives valables sur les thèmes et le caractère des personnages, mais en ajoutant une étude sur les mots clés, nous arrivons à une compréhension plus approfondie de la pièce. On remarque que Corneille a choisi soigneusement son emploi de ces mots, en donnant un sens et des connotations précises selon le personnage qui parle. Grâce à sa technique de créer le caractère des personnages par rapport à leur discours particulier, nous trouvons dans *Le Cid* des personnages qui personnifient à merveille les principaux thèmes de la pièce.⁸

University of Memphis

Notes

1. Toutes les références à la fréquence d'un mot particulier dans la pièce viennent de *The IntraText Digital Library*.

2. Toutes les citations de la pièce viennent de l'édition *Petits Classiques Larousse*, publié en 1998.

3. Pour une plus grande discussion de Nadal sur « la gloire » chez Corneille, voir les pages 299-315 du *Sentiment de l'amour dans l'œuvre de Pierre Corneille* (Paris : Gallimard, 1948).

4. "Thus, although her works are honorable, Chimène is divided against herself; and this division remains an obstacle between Chimène

and true heroism. In fact, her notion of *gloire* seems faulty...” “Hand, Heart, and Mind : The Complexity of the Heroic Quest in *Le Cid*” *PMLA* 91.1 (1976)47.

5. Don Fernand explique le nouveau titre de Rodrigue, *Le Cid*, qui signifie « seigneur » (vv. 1222-23).

6. Évelyne Amon explique le sens du vers 1512 à la page 142 du *Cid* (Paris : Larousse-Bordas, 1998).

7. “She remains to the end divided within herself; and her failure to obtain heroic self-possession stands in lonely contrast to the glorious achievement of Rodrigue,” (49).

8. Je remercie Ralph Albanese pour son conseil et son encouragement qui m’ont bien aidée au cours de l’élaboration de cet article.

Ouvrages cités

Albanese, Ralph. “Logos et praxis dans *Le Cid*.” *XVII Siècle* 180 (1993): 551 – 562.

Amon, E. ed. *Le Cid: Corneille*. Paris: Larousse-Bordas, 1998.

Ayer, Charles. *The Tragic Heroines of Pierre Corneille*. Strassburg: Heitz & Mundel, 1898.

Bénac, H. *Guide pour la recherche des idées dans les dissertations et les études littéraires*. Paris: Hachette, 1961.

Corneille, Pierre. *Le Cid*. Ed. Évelyne Amon. Paris: Larousse-Bordas, 1998.

Dobrovsky, Serge. *Corneille et la dialectique du héros*. Paris: Gallimard, 1963.

Dubois, Jean. *Dictionnaire de la langue française classique*. Paris: Librairie Classique Eugène Belin, 1960.

Goode, William O. “Hand, Heart, and Mind: The Complexity of the Heroic Quest in *Le Cid*.” *PMLA* 91.1 (1976): 44-53.

The IntraText Digital Library. 1996 – 2006. 5 Nov. 2006. <<http://www.intratext.com>>.

Nadal, Octave. *Le sentiment de l’amour dans l’œuvre de Pierre Corneille*. Paris: Éditions Gallimard, 1948.

Le Rire tragique: Une étude de l'*Ecole des femmes* de Molière

Fayçal FALAKY

*Et cosi aven che l'animo ciascuna
Sua passion sotto el contrario manto
Ricopre, con la vista hor' chiara hor bruna.*¹

Pétrarque

Depuis l'Antiquité, les philosophes ont délibéré sur le lien apparemment paradoxal qui existe entre la souffrance et le rire. Comment est-il possible que des sensations comme la douleur et le tourment puissent susciter, voire créer, l'hilarité ? Comme l'affirme Charles Baudelaire dans *De l'Essence du rire*, cette contradiction « est à la fois signe d'une grandeur infinie et d'une misère infinie » (379). Les ecclésiastiques estiment que la foi est le meilleur remède pour combattre la douleur. Mais que se passe-t-il quand les croyances religieuses perdent leur empire ? Sans foi, le mortel est désormais assujéti à voir la réalité du monde qui l'entoure, à voir l'absurdité parfois hilarante d'une vie sur laquelle la logique divine et biblique cesse d'avoir une mainmise. Le résultat de cette mutation est un étonnement souvent infantile qui plonge le sujet, à la fois, dans la consternation et dans l'émerveillement. Sans la foi, s'installe la peur d'une clarté nouvelle dénudée de toute protection divine, et contre cet éblouissement, source de peur et de savoir, mais surtout de doute, le renégat se protège par l'ivresse du rire. Comme fait

dire Beaumarchais au personnage de Figaro voulant fuir le malheur, « je me presse de rire de tout, de peur d'être obligé d'en pleurer » (79).

Le thème du rire comme palliatif pour refuser l'adversité remonte aux débuts de la médecine occidentale. Hippocrate avait bien compris que le rire de Démocrite, loin d'être un signe de folie, fut sa recette pour ne pas tomber dans la mélancolie. Cependant, il semble que le rire ne soit pas une cure définitive contre le spleen parce que, ironiquement, il s'alimente aussi de ce qu'il est censé combattre. De la sorte, on rit pour repousser la mélancolie, mais il arrive que cette même mélancolie, germe d'un absurde « entre l'amour et le dédain »², peut nous faire rire. Certes, la risée mélancolique est un éclat qui dépasse la superficialité physiologique du rire. C'est une risée douloureuse parce qu'elle est essentiellement liée à la condition humaine, à la fois dans sa grandeur et dans sa misère ; c'est à dire dans sa contradiction. C'est l'humanité de l'homme qui fait rire l'homme.

Bien sûr, il faut atténuer tous ces propos. Il y a plusieurs sortes de rires, mais on se bornera dans notre étude à cerner seulement ce rire profond et ténébreux qui frôle le chagrin ; celui qui ne se proclame d'aucune certitude et qui est foncièrement plongé dans un doute à la fois pénétrant et inquiétant.

Ce rire est inlassablement contradictoire. Il peut être au service de la raison, comme dans les comédies du *Castigat ridendo mores*³, ou il peut être au service de la déraison absurde. Il est à la fois du côté de l'humain et de l'animal. Dans la *Beffa* florentine d'Antonio di Tuccio Manetti, *Il Grasso legnaiuolo*, le peintre Brunelleschi se fait architecte d'une blague rude et violente où il consiste de persuader un gros menuisier s'appelant Manetto qu'il n'est pas lui-même mais un certain Matteo. Le burlesque de cette nouvelle de la Renaissance italienne provoque un rire primaire. Néanmoins, ce rire est accompagné d'une réflexion profonde puisque Brunelleschi conçoit la blague comme une morale de la perspective et de la relativité. Le soi n'est pas soi mais un autre ; l'identité même devient une question de point de vue.

Si on se rapporte aux comédies de mœurs du XVII^e siècle, on retrouve une approche similaire à celle de la *Beffa*. Même si ces comédies, bienséance oblige, manquent le côté cruel et vengeur des farces italiennes, leur ridicule est toujours accompagné par une réflexion qui peut être sociale, philosophique ou psychologique.

Quand Molière est raillé par les critiques quant à l'outrance des exclamations d'amour d'Arnolphe dans le cinquième acte de l'*Ecole des femmes*, le dramaturge répond par la bouche de Dorante dans la *Critique de l'« Ecole des femmes »* :

Et quant au transport amoureux du cinquième acte, qu'on accuse d'être trop outré ou trop comique, je voudrais bien savoir si ce n'est pas faire la satire des amants, et si les honnêtes gens même et les plus sérieux en de pareilles occasions, ne font pas des choses... ?⁴ (236 – 237, II)

Le centre de gravité du rire ne réside plus sur un point fixe, et tout éclat devient relatif. A un premier niveau, le rire peut être dirigé contre celui qui est ridiculisé et à un deuxième (plus réfléchi) il peut retomber sur celui qui rigole.

Nous allons voir dans cette étude de *l'Ecole des femmes* comment cette pièce comique, représentée pour la première fois le 26 décembre 1662, reprend un thème de la farce du Moyen Age : « A trompeur, trompeur et demi ». Mais nous allons également étudier comment ce thème dépasse la scène théâtrale, et rejaillit dans un registre différent sur le public lui-même. Ceci nous aidera à éclaircir le point initial de notre étude : le lien essentiel qui existe entre la douleur et le rire.

Dans *L'Ecole des femmes* de Molière, Arnolphe croit qu'Agnès est idiote parce qu'elle est innocente, mais justement cette même innocence fait d'elle une fille spontanée et libre qui ne se laisse conditionner par aucune convenance sociale. La pureté des sentiments d'Agnès gagne véritablement le cœur d'Horace, qui au début ne songeait peut-être qu'à s'amuser avec elle. Elle dompte ainsi son jeune amoureux et en même temps écrase les prétentions d'un amour qui voulait l'assujettir. Par sa simplicité, Agnès triomphe de tous les pièges où l'on veut la faire tomber. Ainsi, Arnolphe, le farceur, se fait avoir. Comme dans la *Farce de Maître Pathelin*, l'œuvre est construite sur un thème que traduit le proverbe : « A trompeur, trompeur et demi. » Elle achève également une évolution de la figure du cocu qui date de la comédie burlesque du Moyen Age. Cependant, ne nous trompons pas ; la pièce de Molière est beaucoup plus qu'une simple farce. L'auteur dépasse les rebondissements, les enchaînements et les oppositions de la symétrie des tromperies qui constituent le schéma de base de la farce. Il dépasse aussi le jeu d'improvisation et les bouffonneries, « i lazzi », qu'il avait empruntés à la *commedia dell'arte*, genre dont il s'est inspiré à l'époque où il partageait la salle du Petit-Bourbon et ensuite celle du Palais-Royal avec la troupe des comédiens italiens.

Avec *l'Ecole des femmes*, Molière arrive à faire un mariage entre le burlesque et la réflexion. Sans abandonner le comique, il renoue avec un théâtre classique à cinq actes basé sur ce que Baschera appelle « la tradition de la 'comédie-miroir' [et] qui a pour but de châtier les mœurs par le rire »

(6). Ainsi, le masque de la farce prend forme et se dévoile pour montrer une nature moins superficielle, une nature qui suscite la réflexion. Soulignons que l'*Ecole* date d'un siècle qui est celui des *Caractères* de La Bruyère et des *Réflexions ou Maximes* de La Rochefoucauld. L'*Ecole* ou les *Ecoles*⁵ se situent donc dans la lignée des moralistes du XVII^e siècle.⁶ Les Ecoles de Molière sont censées donner une leçon.

Sur le plan idéologique, Molière dénonce une conception paternaliste de la femme. C'est une dénonciation semblable à celle que faisaient les précieuses de l'époque, et ces dernières auraient certainement applaudi la pièce de Molière si le ton trop libertin à leurs yeux avait été nuancé, et surtout si les scènes des « enfants par l'oreille » ou de « la tarte à la crème » avaient été censurées. Sur ce plan, Molière se pose aussi en moraliste moderne – ami du plaisir – qui essaie de contrecarrer les principes moraux d'« anciens » comme Bossuet, Lamoignon, voire Corneille et de précieuses qui suivent religieusement une doctrine courtoise de la vie. Même si Molière n'approuvait pas la vision chaste et chimérique qu'avaient les précieuses sur l'amour, il les rejoignait sur certains points. Dans *Morales du Grand Siècle*, Paul Bénichou déclare : « L'écrit qu'Arnolphe donne à Agnès, et qui, sous le titre de *Maximes du mariage*, doit lui enseigner ses devoirs, reproduit les interdictions traditionnelles : ni toilettes, ni fards, ni visites, ni présents, ni correspondances, ni belles assemblées, ni jeu, ni promenades... Molière fait évidemment cause commune avec les précieuses en soutenant contre cette morale oppressive les revendications féminines » (313). La satire chez Molière attaque les vieux barbons plutôt que les jeunes lectrices du *Grand Cyrus*.⁷ S'il y a de petites frictions avec les précieuses, il faut dire qu'il y a un désaccord total avec l'austérité des idées traditionnelles du XVII^e siècle.

Cela dit, il faut souligner le lien entre l'idéologie et la dramaturgie moliéresques. Sur ce dernier plan, Molière relie la tradition comique française du Moyen Age à la tradition italienne, d'origine antique, reposant sur le conflit de générations. En fait, dans les deux *Ecoles* de Molière, le barbon, le vieux, se fait avoir par le blondin, le jeune. Les deux pièces sont une attaque contre la mainmise que les vieilles traditions des anciens veulent imposer à la nouvelle génération. Ce principe en fait est la force de l'intrigue comique. A la différence des pièces de Corneille, par exemple, où triomphe un sérieux tragique symbolisé par la sagesse des vieux, les œuvres de Molière donnent gagnante la légèreté nonchalante des jeunes. Ces derniers s'imposent à la fin de manière logique, voire naturelle. Les anciens, ayant déjà vécu leur vie sociale, doivent se retirer pour laisser place à une jeunesse qui veut s'exprimer librement sans l'influence pesante des pères. Cette conception de la vieillesse rappelle bien la philosophie

de Montaigne. Ainsi, Molière utilise le rire pour ridiculiser les vieux qui s'acharnent à ne pas relâcher leur mainmise sur la société. Tel Sganarelle dans *l'Ecole des maris*, ils sont considérés comme des démodés, des décalés. Leurs actions sociales jadis acceptables deviennent bizarres et étrangères. C'est en effet cet aspect étranger qui provoque le rire. Dans *l'Ecole des maris*, Ariste reproche à son frère ce refus de s'accommoder aux usages contemporains :

Cette farouche humeur, dont la sévérité
Fuit toutes les douceurs de la société,
A tous vos procédés inspire un air bizarre,
Et, jusques à l'habit, vous rend chez vous barbare. (566, I)

Le démodé devient étranger, barbare ; et dans une France qui au milieu du XVII^e siècle connaît un tournant majeur à l'égard des rapports vis-à-vis des femmes, un misogynisme paternaliste devient lui aussi étranger et bizarre aux yeux de la société mondaine. Bénichou affirme : « La force des modes nouvelles dans la société française est suffisamment attestée par l'opinion générale qui faisait de la France le pays par excellence de la liberté féminine. [...] la barbarie des mœurs « turques » était universellement détestée dans les conversations de la société polie. » (315) La barbarie des mœurs turques était non seulement détestée mais également raillée, et la « barbarie » des barbons subissait la même réaction. Dans *l'Ecole des femmes*, Arnolphe, le riche bourgeois, tente d'accéder au statut nobiliaire en faisant une mutation onomastique – Arnolphe, étant un nom bourgeois et rappelant saint Arnoul, le patron des cocus. (Baschera 96) Cependant, son nouveau choix se révèle également fâcheux, comme le lui rappelle Chrysalde :

Ah ! malgré que j'en aie, il me vient à la bouche,
Et jamais je ne songe à Monsieur de la Souche.
Qui diable vous a fait aussi vous aviser,
A quarante et deux ans, de vous débaptiser,
Et d'un vieux tronc pourri de votre métairie
Vous faire dans le monde un nom de seigneurie ? (92, II)

La « souche » serait donc un vieux tronc pourri. Baschera nous rappelle aussi que ce nom était utilisé au XVII^e siècle pour désigner une personne lourde et stupide. Par ses démarches gauches, Arnolphe s'illustre ainsi digne de son nouveau nom, mais en plus, et surtout, il prouve par ces

principes qu'il est un homme décalé, étranger à un milieu de plus en plus jeune que lui, mais où il veut subsister malgré tout.

On pouvait rire d'Arnolphe dans la France de la deuxième moitié du XVII^e siècle parce qu'il figurait en tant que personnage 'anormal', dans le sens propre du mot. Arnolphe, comme Sganarelle, devient un homme bizarre, un « tête de turc » si l'on veut. Cependant, dans la bizarrerie, il n'y a pas qu'un côté péjoratif. Le bizarre peut aussi être ce que Gide a appelé « l'horreur du particulier », le désir de ne pas être banal ou commun. Il y a dans le bizarre une ambition. Dans les cas de Sganarelle et d'Arnolphe, cette ambition est d'appartenir à deux mondes : celui qui convient à leur âge et un autre plus jeune, qu'ils ne veulent pas lâcher malgré le ridicule qu'ils peuvent encourir. Les deux hommes veulent faire figure de pères mais également d'amants. Ils souffrent d'un « syndrome de phénix ». Se sentant mourants en tant que pères, ils veulent ressusciter en tant qu'amants qu'ils étaient jadis.⁸ Ce syndrome cependant se vit différemment chez les deux personnages. Sganarelle n'est pas conscient de son ambition, ou bien pire, il se croit complètement innocent tandis qu'il accuse son frère du contraire. Il dit à celui-ci : « Cela sent son vieillard qui, pour en faire accroire, / Cache ses cheveux blancs d'une perruque noire. » (567, II) Ou bien il l'appelle : « Un vieillard insensé / Qui fait le dameret dans un corps tout cassé. » (579, II) Sganarelle accuse Ariste de vouloir cacher son âge pour ne plus paraître vieux. Cependant, c'est Sganarelle lui-même qui ne veut pas abandonner des désirs juvéniles et frénétiques pour une fille qu'il est censé éduquer en tant que père. Si Ariste vise pendant son vieillissement à respecter la liberté de la jeune génération sans l'incommoder ni porter atteinte à ses habitudes, Sganarelle veut perturber cette liberté par sa présence permanente et incommode. Il affirme à Valère : « Mais, savez-vous aussi, lui trouvant des appas, / Qu'autrement qu'en tuteur sa personne me touche, / Et qu'elle est destinée à l'honneur de ma couche ? » (590, II) Sganarelle ne se pose même pas la question. Il croit, malgré les objections qu'il fait à son frère, être dans son droit de redevenir amant à un âge où il lui conviendrait mieux d'agir comme tuteur. Le ridicule de Sganarelle réside dans le fait qu'il ne peut pas voir sa contradiction, ni être conscient de sa double ambition – être à la fois tuteur et galant.

Dans l'*Ecole des femmes*, Arnolphe est un personnage plus compliqué. Il suit la même voie ridicule que celle du frère bouffon d'Ariste, mais pourtant, il est conscient de son caprice, et il en a même honte. C'est pour cela qu'à la différence de Sganarelle, qui ne tait rien de ses exigences, Arnolphe se dissimule derrière un nouveau nom et prend même une nouvelle maison pour cacher sa bien-aimée.⁹ Arnolphe reconnaît sa lubie,

mais il ne peut la contrôler. Ainsi, il devient un personnage tragique, obscur, presque racinien. On dirait même qu'il a envie de faire une auto-psychiatrie quand il affirme : « Ouf ! Je ne puis parler, tant je suis prévenu : / Je suffoque, et voudrais me pouvoir mettre nu. » (109, I)

Le côté tragique d'Arnolphe, personnage qui est présent dans 30 des 32 scènes de la pièce, fait de l'*Ecole des femmes* une œuvre qui dépasse la farce et qui recèle une intrigue psychologique. Néanmoins, ce côté tragique qui fait d'Arnolphe un personnage aliéné et impuissant devant le fatum qui le maîtrise ne crée pas pour autant une tragédie. Ironiquement, ce côté ne fait qu'accentuer le comique de la pièce. Arnolphe est conscient de sa double ambition et la voit même comme un combat dont le résultat ferait de lui soit un vainqueur soit un perdant. Il planifie son stratagème dès le début. Par précaution, il envoie Agnès dans un couvent pour « s'abrutir », et une fois qu'il rencontre un ennemi sur son chemin – Horace –, il prépare tout un plan pour le décourager et ainsi le battre. En fait, Arnolphe se voit comme un maître qui veut tout contrôler. Il veut être tout : père tutélaire, pédagogue et amant, au point de dire à Agnès : « Je suis maître, je parle : allez, obéissez. » (126, II) Ce vers, pris mot pour mot de *Sertorius*, pièce de Corneille, exprime le décalage désespéré d'Arnolphe. Ce dernier en effet semble être un personnage cornélien, appartenant à un univers ancien et traditionnel, dans une pièce moliéresque et dans un milieu moderne qui raille le traditionalisme. C'est pour cela que malgré tous ces efforts pour apaiser ses appétits et gagner son combat, Arnolphe est voué à la défaite. Il a beau vouloir tout dominer, il réalise toujours que c'est lui qui concède les défaites. Tout au long de la pièce, il se susurre des mots funestes : 'Je crève', 'Je suffoque', 'Je souffre en damné', et le fameux 'Oh'¹⁰, dernier cri d'Arnolphe avant de quitter la pièce. Ce dernier 'Oh', ou 'Ouf', évoque l'ambiguïté tragi-comique du barbon de la deuxième *Ecole* de Molière. Dans le *Panégyrique de l'Ecole des femmes*, Robinet parle de ce 'Ouf' et d'Arnolphe ainsi :

Le héros y montrant presque toujours un amour qui passe jusqu'à la fureur, et le porte à demander à Agnès si elle veut qu'il se tue, ce qui n'est propre que dans la tragédie, à laquelle on réserve les plaintes, les pleurs et les gémissements. Ainsi, au lieu que la comédie doit finir par quelque chose de gai, celle-ci finit par le désespoir d'un amant qui se retire avec un *Ouf!* par lequel il tâche d'exhaler la douleur qui l'étouffe : de manière qu'on ne sait si l'on doit rire ou pleurer dans une pièce où il

semble qu'on veuille aussitôt exciter la pitié que le plaisir.
(Mongrédien 209)

Robinet critique la même ambivalence tragi-comique dont Molière voulait imprégner son personnage. Robinet trouve cette ambivalence irrespectueuse des règles théâtrales, mais Molière parie sur cette nouveauté pour produire un effet galvanisant sur scène – en même temps tragique et comique. La tragédie d'Arnolphe est semblable à celle d'Alceste dans *Le Misanthrope*. Comme pour Alceste, c'est justement parce que l'objet de son désir lui échappe, fait preuve de résistance, qu'Arnolphe aime Agnès d'un amour violent et incompréhensible pour lui. Il désire façonner Agnès pour qu'elle l'obéisse, mais il réalise enfin que c'est lui qui est manipulé tout au long de la pièce. Il croyait posséder Agnès mais il réalise bientôt que c'est elle qui le possède. Il ne peut se passer d'elle :

Ciel ! puisque pour un choix j'ai tant philosophé,
Faut-il de ses appas m'être si fort coiffé !
Elle n'a ni parents, ni support, ni richesse ;
Elle trahit mes soins, mes bontés, ma tendresse :
Et cependant je l'aime, après ce lâche tour.
Jusqu'à ne me pouvoir passer de cet amour.
Sot, n'as-tu point de honte ? Ah ! Je crève,
j'enrage,
Et je souffletterais mille fois mon visage. (144, II)

Si, jadis, il appelait Agnès une sottie, désormais Arnolphe s'interpelle comme tel. Il intègre des qualités défaitistes qu'il voulait contempler chez d'autres individus. Arnolphe ne peut plus gagner. Il est dès le début voué à l'échec parce que son ambition va contre nature, à tel point qu'il en ressent un certain besoin de repentir. Arnolphe, le quadragénaire, veut s'entremettre dans les affaires d'une génération plus jeune que la sienne. C'est dans cette tentative de s'accrocher à un corps ainsi qu'à une génération plus jeune, qu'on s'aperçoit à la fois de sa nature étrangère et qu'on réalise son aliénation. Arnolphe veut profiter des plaisirs de la jeunesse même s'il ne possède pas ses attributs ni ses principes. Arnolphe se révèle un parasite parce qu'il veut s'attacher à la jeune génération sans s'y adapter. Pire, il veut l'assujettir aux principes caducs de sa vieille époque. Subséquemment, il met son énergie au service d'une cause perdue d'avance : un bonheur conjugal garanti par l'inégalité des sexes, par la

domination d'un sexe sur l'autre. Avant de lui lire les dix maximes du mariage, Arnolphe rappelle à Agnès :

Le mariage, Agnès, n'est pas un badinage :
 A d'austères devoirs le rang de femme engage,
 Et vous n'y montez pas, à ce que je prétends,
 Pour être libertine et prendre du bon temps,
 Votre sexe n'est là que pour la dépendance :
 Du côté de la barbe est la toute-puissance.
 Bien qu'on soit deux moitiés de la société
 Ces deux moitiés pourtant n'ont point d'égalité
 L'une est moitié suprême et l'autre subalterne
 L'une en tout est soumise à l'autre qui gouverne.
 (129, II)

Ce langage archaïque fait d'Arnolphe un étranger, voire une anomalie, dans la société mondaine de la deuxième moitié du XVII^e siècle.¹¹ Et comme tout corps étranger peut susciter le rire collectif, Arnolphe dans l'*Ecole des femmes* provoque, tel un « turc et ses lois » le rire de la société polie française.

Dans *Psychocritique du genre comique*, Charles Mauron affirme que « c'est toujours par rapport à l'infantilisme dépassé que le triomphe se mesure » (20). L'homme qui reste enfantin est une personne incapable de s'adapter aux normes de la société adulte. Il commet des fautes infantiles – des fautes qui transgressent la norme convenable, et qui peuvent provoquer le rire. La société raille les idées immatures parce qu'elles sont étrangères au conformisme social – elles sont étrangères aux idées communes. Mauron continue :

L'estimation de la différence implique une identification rapidement consentie puis niée : « Je pourrais être cet autre, mais je ne le suis pas ». Bien souvent, en effet, le railleur a connu l'état du raillé et en refoule le souvenir. Ainsi s'établit une continuité entre le rire triomphal du bébé (rire tout personnel, même s'il exige la connivence d'autrui) et la moquerie proprement dite, impliquant un âge mental plus avancé. (21-22)

On peut dire que la raison pour laquelle on se moque des actions d'Arnolphe est qu'elles sont infantiles – sottes. Arnolphe, le barbon, serait-il un enfant ? D'un point de vue philosophique, on peut dire que oui. Montaigne n'avait-il pas laissé entendre que la vieillesse était une

deuxième enfance ? Cependant, le public ne peut pas réagir aux étourderies d'Arnolphe de la même manière qu'il réagirait aux puérités d'un jeune débutant niais. Pour un public moyen, ni vieux ni jeune, il peut bien se dire dans le cas du jeune débutant : « J'aurais pu être cet autre, mais je ne le suis pas », et ensuite pleurer d'un rire triomphal. Dans le cas d'Arnolphe, le rapport se complique. Comme dans le cas du jeune débutant, on peut bien accuser le barbon d'infantilisme. Cependant il n'est pas sûr qu'on le fasse avec le même triomphalisme éprouvé. L'âge d'Arnolphe ne nous permet pas d'avoir la même assurance. On ne peut pas se comparer à lui de la même façon qu'on le fait avec le jeune, soit parce qu'on n'a pas encore atteint l'âge du barbon, soit parce qu'on est déjà aussi âgé que lui.

Les quadragénaires parmi le public de Molière pourraient, même s'ils les trouvent ridicules, s'identifier aux tourments d'Arnolphe. Rappelons-nous la réplique de Molière aux critiques qu'on lui a faites à propos du cinquième acte :

Et quant au transport amoureux du cinquième acte, qu'on accuse d'être trop outré ou trop comique, je voudrais bien savoir si ce n'est pas faire la satire des amants, et si les honnêtes gens même et les plus sérieux en de pareilles occasions, ne font pas des choses... ? (236 – 237, II)

Pour les jeunes cette identification n'est pas possible. Au contraire, ils savoureraient sans doute la défaite du barbon. Cependant, puisque leur rire n'est pas un signe de triomphalisme par rapport à une enfance dépassée mais plutôt un éclat contre une étape de la vie qui est toujours à venir, ce rire ne peut être purement comique. Mauron dit que le triomphe se mesure par rapport à l'infantilisme dépassé. Arnolphe ne peut plus avoir l'espérance de ce dépassement. Il ne peut pas dépasser sa condition, puisqu'il n'est pas dans une phase ascendante, progressive de sa vie. Arnolphe vit plutôt dans un compte à rebours. Il est de l'autre côté du spectre. Plus le temps passera, plus il sombrera dans la sénilité/puérité. Donc, le rire que provoque Arnolphe est un rire doublement cruel et digne d'une comédie tragique. D'abord, on raille un personnage qui n'a plus d'espoir de dépasser son état de raillé. Au contraire, il y sombrera de plus en plus. Ensuite, en raillant Arnolphe, on ne se moque pas de ce qu'on aurait pu être, mais plutôt de ce qu'on pourrait devenir. Notre première enfance dépassée, on doit s'attendre aux surprises que notre deuxième enfance va nous préparer.

Ainsi, la symbolique d'Arnolphe dépasse son propre personnage. Il devient un objet de raillerie capable de nous hanter. Arnolphe peut

représenter notre propre obsession de ne pas vouloir devenir comme lui – ou pire encore, il peut incarner la peur terrifiante d’être destiné à suivre son chemin. Molière, l’auteur, n’est-il pas en fait le premier à suivre la voie d’Arnolphe ? Molière qui jouait le rôle du barbon avait, comme ce dernier, à l’âge de quarante ans, demandé la main d’une fille vingt-trois ans sa cadette. Le mariage avec Armande Béjart, fille de Madeleine, mariage pas très heureux, a eu lieu en 1662, la même année où fut jouée pour la première fois l’*Ecole des femmes*. Ce mariage avec la fille de sa maîtresse lui vaut d’être accusé de relations incestueuses avec une femme qui pourrait bien être sa fille. Le rapport avec la vie d’Arnolphe, qui lui aussi veut épouser « sa propre fille », est étonnant et ne peut être une simple coïncidence. Molière serait-il lui aussi un barbon ? Il le prouverait bien si on ne faisait que citer cette phrase de l’*Impromptu de Versailles*, pièce où Molière joue son propre rôle. Il dit à Armande, Mademoiselle Molière : « Taisez-vous, ma femme, vous êtes une bête » (252, II). Molière devient-il le barbon dont il se moquait et dont il se moque toujours ? Retombe-t-il dans l’infantilisme et, comme Arnolphe, en souffre-t-il ? Les témoignages sur ses tentatives infructueuses pour contrôler une fille issue d’une nouvelle génération le prouvent. Comme Arnolphe, il sera cocufié et raillé.¹²

En conséquence, on ne peut affirmer, comme le fait René Jasinski, que Molière ait des porte-paroles dans ces pièces. Molière n’utilise pas Chrysalde, Ariste ou Philinte comme vecteurs de sa philosophie. Molière s’exprime d’une manière ou d’une autre à travers tous ces personnages. Ainsi, diviser les personnages entre avocats de la morale et naturalistes (ceux qui prennent parti pour les plaisirs de la vie) ne peut être une tâche facile ni apparente. D’une certaine manière, tous les personnages de Molière, même les barbons, sont naturels. Dans *Morales du Grand Siècle*, Bénichou affirme : « Molière, dans la mesure où il pense que l’instinct naturel gouverne la vie, ne pense pas autrement que les barbons qu’il ridiculise. Arnolphe et ses pareils, loin de nier la force des tentations, en sont littéralement obsédés : « la chair est faible » est leur axiome principal » (313).

Donc, que cela soit par le biais d’Agnès ou d’Arnolphe, Molière n’arrête pas de se manifester – parfois il le fait de manière légère et comique, d’autres fois de façon plus douloureuse, plus tragique.

Au début de l’*Ecole des femmes*, le public se moque davantage d’une jeune sotte – Agnès. Elle fait rire par son ingénuité. On pourra dire qu’elle n’a pas encore dépassé son infantilisme. Alors, comme on fait souvent avec les enfants, Arnolphe la met en scène pour se moquer de ses maladresses. En raillant l’innocence d’Agnès, Arnolphe se veut et se voit maître. Cependant, Agnès arrive à dépasser son infantilisme. Grâce à

l'amour qu'elle éprouve pour Horace, Agnès se révèle. Elle devient une personne indépendante qui a confiance en son propre jugement : « Je n'entends point de mal dans tout ce que j'ai fait (172, II). Elle arrive même à mettre en scène Arnolphe en le laissant croire qu'elle est encore naïve, ignorante, et illettrée. La lettre d'amour qu'elle écrit à Horace est – malgré l'innocence – une des plus raffinées qu'on peut imaginer. Ainsi, elle assujettit le maître et désormais, c'est Arnolphe qui tombe dans l'infantilisme.

Cette chute est comique puisque le railleur est raillé, mais elle est aussi tragique. C'est une chute – à résonance biblique – sans espoir ni récupération puisqu'il n'y a pas de retour possible (on ne peut pas remonter le temps). C'est une chute aussi cruelle que les dernières paroles de la victime avant qu'il sorte pour ne plus réapparaître : l'*Ouf* d'Arnolphe commenté par Robinet.¹³

Il n'y a aucun doute que l'*Ecole des femmes* est, par son style, une comédie. Cependant, on ne peut ignorer tous les traits profondément tragiques qui font de cette pièce la première des grandes comédies de Molière, c'est-à-dire la première qui dépasse le domaine de la farce et du burlesque simple.

Le rire dans l'*Ecole des femmes* est donc une source d'amusement primaire mais aussi d'une réflexion sur la condition humaine. Brunelleschi l'avait compris ; c'est une question de perspective. Les spectateurs peuvent bien railler le ridicule d'Arnolphe, mais, une fois intériorisée, cette raillerie ne peut se faire sans une arrière-pensée amère. Alors, face à la complexité d'Arnolphe, personnage burlesque mais troublant, le spectateur découvrira une sensation (comme disait Pétrarque) « tantôt joyeuse, tantôt sombre. »

New York University

Notes

1. « Et c'est ainsi que l'âme ouvre ses passions sous des apparences contraires, le visage tantôt joyeux, tantôt sombre. » Montaigne cite ces vers extraits du *Canzoniere* de Pétrarque dans l'essai intitulé « Comme nous pleurons et rions d'une même chose. »

2. Dans le poème qui s'intitule *Clotilde*, Apollinaire écrit :
- L'anémone et l'ancolie
 - Ont poussé dans le jardin
 - Où dort la mélancolie
 - Entre l'amour et le dédain

3. « La comédie châtie les mœurs en riant », devise latine forgée par Jean-Baptiste Santeuil et adoptée par les Comédiens italiens ainsi que par Molière.

4. Des choses... pareilles? C'est ce que Dorante voulaît sans doute dire mais elle est interrompue par le Marquis qui lui demande de se taire.

5. Il ne faut pas oublier l'*Ecole des Maris*, pièce en 3 actes écrite en 1661, une année avant l'*Ecole des Femmes*. Molière n'est pas le premier à employer le mot. Il l'a emprunté à Dorimond, auteur de l'*Ecole des cocus ou la Précaution inutile*.

6. Comme le prétend Baudelaire, un anti-moraliste peut bien être un moraliste lui aussi.

7. Roman précieux de Madeleine de Scudéry.

8. A quarante-deux ans, Arnolphe est certes, selon les mœurs du XVIIe siècle, un homme plutôt vieux. Son désir d'épouser Agnès n'a pourtant rien de scandaleux. Ses mariages disparates étaient assez courants à l'époque. Il faut aussi se rappeler que Ariste qui avait 60 ans et Sganarelle, les deux personnages de l'*Ecole des Maris*, étaient plus âgés que lui. Cela dit, ce n'est pas l'âge mais le comportement d'Arnolphe qui fait de lui un vieillard, un barbon.

9. Bien sûr, on peut dire que ce désir de cacher Agnès est dû à sa peur de devenir cocu, mais cela serait un manque de perspicacité qui nous limiterait à un niveau de lecture élémentaire.

10. 'Ouf' selon certains textes.

11. Ce langage n'est archaïque que dans la société mondaine. Il demeure cependant le langage officiel de l'Eglise et de la loi. Cet écart explique une partie de la querelle qui va suivre la pièce et éclaire en parti le point de vue de notre étude : l'aliénation (due à l'anachronisme) peut susciter le rire et la pitié.

12. Les similitudes entre la vie de l'auteur et celle de son personnage sont tellement troublantes, il est difficile d'imaginer que Molière n'est pas en train de se peindre de manière tout à fait consciente. Il faut aussi rappeler que Molière épouse Armande Béjart, la fille de Madeleine, la même année où il écrit l'*École des femmes*.

13. Soulignons qu'il y a une certaine lueur d'espoir à la fin du Misanthrope. Alceste dit :

Trahi de toutes parts, accablé d'injustices,
Je vais sortir d'un gouffre où triomphent les vices ;
Et chercher sur la terre un endroit écarté,
Où d'être homme d'honneur, on ait la liberté.

Ouvrages cités

- Apollinaire, Guillaume. *Alcools*. Paris: Gallimard, 1920.
- Baschera, Marco. *Théâtralité dans l'œuvre de Molière*. Biblio 17 108. Tübingen: G Narr Verlag, 1998.
- Baudelaire, Charles. *Œuvres Complètes*, ed.. J. Crépet. Paris: Louis Conrad, 1923.
- Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de, *Œuvres complètes*. Paris: Firmin Didot frères, 1865.
- Benichou, Paul. *Morales du Grand Siècle*. Paris: Gallimard, 1948.
- Jasinski, René. *Molière*. Paris: Hatier, 1969.
- Mauron, Charles. *Psychocritique du Genre Comique*. Paris: Librairie José Corti, 1964.
- Molière. *Théâtre Complet*, Ed. Pierre Malandain. 2 vols. Paris: Imprimerie nationale, 1997.
- Mongredien, Georges. *La Querelle de l'École des femmes*. Paris: Librairie Marcel Didier, 1971.
- Robinet, Charles. *Panegyrique de l'Ecole des femmes*. 1664. Ed. G. Mongrédien, *La Querelle de l'Ecole des femmes*. Paris: Librairie Marcel Didier, 1971.

Ouvrages consultés

- Adam, Antoine. *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle*. Paris: A. Michel, 1997.
- Bray, René. *Molière, Homme de théâtre*. Paris: Mercure de France, 1954.
- Defaux, Gérard. "Sagesse et folie d'Erasmus à Molière." *Modern Language Notes* 91 (1976): 655-671.
- Eustis, Alvin. *Molière as Ironic Contemplator*. Paris: Mouton, 1973.
- Forestier, Georges. *Molière en toutes lettres*. Paris: Bordas, 1990.
- Gossman, Lionel. *Men and Masks : A Study of Molière*. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1963.
- Gutwirth, Marcel. "Arnolphe et Horace." *L'Esprit créateur* 6 (1966): 188-196.
- Kern, Edith. "L'École des femmes and the spirit of farce." *L'Esprit créateur* 13.3 (1973): 220-228.
- Magne, Bernard. "L'École des femmes, ou la conquête de la parole." *Revue des Sciences humaines* 145 (1972): 125-140.
- Manetti, Antonio. *La Novella del Grasso Legnaiuolo*. Milano: Garzanti, 1998.

Picard, Raymond, "Molière comique ou tragique? Le cas d'Arnolphe."
Revue d'Histoire Littéraire de la France 6 (1972): 769-785.

Mortes-Frontières ou “Beljouissance”? Amélie Nothomb, écrivain belge

Claire NODOT-KAUFMAN

De tous les pays où j'ai vécu, la Belgique est celui que j'ai le moins compris. C'est peut-être cela, être de quelque part : ne pas voir de quoi il s'agit. (Amélie Nothomb, Bibliographie 226)

Jouissant depuis ses débuts fracassants en 1992 d'un immense succès populaire aussi bien en France qu'à l'étranger, Amélie Nothomb a immédiatement pris sa place parmi le corpus des auteurs français, ce qui lui a valu entre autres d'être étudiée comme sujet de bac, titre de reconnaissance s'il en faut dans la littérature française. L'auteur vit à Paris et participe régulièrement à la rentrée littéraire parisienne, mais la classer comme auteur français serait néanmoins un jugement hâtif et injustifié.

Car, ne serait-ce que d'un point de vue officiel, Nothomb est Belge, et peut-être plus Belge que d'autres, car sa famille oeuvra activement à la construction de l'État belge en 1830 et à l'élection du premier roi des Belges, Léopold Ier. Pourtant, la classer comme auteur belge est également problématique. D'une part parce que la littérature belge est elle-même l'objet d'une question ouverte, et d'autre part parce que l'auteur n'a finalement connu son pays qu'à l'âge de 17 ans, confrontation qu'elle vit

d'ailleurs comme un véritable choc, ainsi que le souligne la citation en exergue. Née au Japon et bilingue, Nothomb se revendique d'ailleurs régulièrement comme japonaise, exilée, ou apatride. Mais pour cette littérature dite belge, ou « lettres belges de langue française » (*Balises* 29) comme le souhaiterait Marc Quaghebeur, l'un des plus grands défenseurs d'une spécificité littéraire belge, ces revendications sont presque un lieu commun.

Cet article se propose de rechercher et d'analyser dans l'œuvre de Nothomb les occurrences de la Belgique et d'un sentiment ou d'un style belge. Qu'est-ce qui fait de Nothomb un auteur éminemment belge ? Mon étude s'articulera autour de trois points au sein de son œuvre, à savoir l'image de non lieu ou d'absence ; le rapport de l'auteur à la langue comme définition de son identité ; et ce que je nommerais, par rapport à l'idée de belgitude, comme une « beljouissance », soit un rapport ludique par rapport à une identité belge. Je me propose de démontrer que son œuvre est effectivement empreinte de ce sentiment belge, qui se situe entre deux eaux, entre les Mortes-Frontières (lieu de l'un de ses romans, *Mercure*, évoquant l'idée de fragmentation, de creux et d'absence) et le jardin des délices (en référence au tableau de Jérôme Bosch, un peintre qu'elle mentionne par ailleurs dans *Métaphysique des tubes*, lieu de plaisir, et chez elle, lieu de jouissance de la langue et de l'identité).

Qu'est-ce qu'être Belge pour Nothomb qui n'a, après tout, connu son pays que sur le tard ? L'auteur se situe en effet dans une configuration très particulière. Comme je l'ai indiqué en introduction, Nothomb est née au Japon, à Kobé, en 1967, où son père avait été envoyé en mission diplomatique en tant qu'ambassadeur de Belgique. Nothomb père s'inscrit ainsi dans la longue lignée familiale qui fait de sa famille un des piliers de son pays. Les Nothomb appartiennent en effet à l'aristocratie belge. En 1830, Jean-Baptiste Nothomb, le premier diplomate de la famille, participe à l'indépendance de la Belgique et à l'élection du roi Léopold. Ministre, il publie une *Histoire de la Révolution de 1830*. La famille compte quelques célébrités, notamment Pierre Nothomb, écrivain et parlementaire dans les années 30 mais également fervent nationaliste belge, et un second diplomate, en la personne de Patrick Nothomb, le père d'Amélie. Nothomb naît donc dans une famille intimement associée à l'Histoire de la Belgique. Elle se retrouve par conséquent dans une situation quelque peu paradoxale : ne connaissant pas la Belgique, elle appartient à une famille dont la mission est de la représenter et l'incarner à l'étranger.

Car la Belgique, pour elle, est un non-lieu, une abstraction. Ainsi, lorsque sa mère lui apprend que les obligations de son père vont les

conduire à quitter le Japon, et qu'il est de son devoir d'obéir à la Belgique, Nothomb répond : « Elle est loin la Belgique » (*Métaphysique* 123). Et de fait, la Belgique reste toujours pour elle *ce qui est loin*. C'est d'ailleurs de manière très révélatrice lors de son deuxième séjour au Japon, cette fois en tant qu'adulte, qu'elle éprouve pour la première fois la nostalgie de la Belgique : « Au bout du fil, le gros accent du terroir m'émut comme jamais » (*Stupeurs* 38). Nothomb est *Belge de loin*. Le terme *belge* est en outre problématique, car elle ne connaît longtemps d'autres Belges que sa propre famille : « Les Belges étaient limités à trois : mon frère André, ma sœur Juliette et moi. Il n'y avait pas d'autres enfants de notre nationalité » (*Sabotage* 17). Elle reprend cette idée pour la renforcer dans *Biographie de la faim* afin de décrire son parcours scolaire. Elle est tout d'abord le seul « pissenlit belge » (45), détonnant au milieu des enfants nippons parfaitement disciplinés. Puis, elle en fait également l'expérience au Lycée français de New York : « Il n'y avait pas de Belges. J'ai remarqué ce curieux phénomène dans le monde entier : j'étais toujours la seule Belge de la classe » (111). Être belge, c'est donc dès lors se distinguer, avoir un caractère unique. Être belge est une curiosité, idée que l'on développera par la suite. Au mieux, si elle doit définir dans son enfance ce qu'est un Belge, elle peut tout au plus formuler qu'est belge ce qui n'est pas japonais : « Il y avait beaucoup de différences sur la terre : les Japonais et les Belges (je croyais que tous les Blancs étaient belges, sauf moi qui me tenais pour japonaise) » (*Métaphysique* 82). Or Nothomb, enfant, se croit et se dit Japonaise.

Mais elle n'aura pas la chance de rester ni d'être Japonaise puisque sa famille va constamment se déplacer. Et de fait, les pays s'enchaînent : après le Japon, les Nothomb sont envoyés en Chine, puis à New York, au Bangladesh, et en Birmanie. Ce n'est qu'à l'âge de 17 ans que Nothomb met enfin le pied à Bruxelles pour y mener des études de lettres. La découverte de ce pays est loin de représenter une reconnaissance, mais révèle plutôt en elle un certain malaise. Nothomb ne comprend pas le pays de ses ancêtres, elle ne voit pas « de quoi il s'agit » (*Biographie* 226). Déracinée, incapable aussi bien de s'insérer dans le pays qu'elle aurait voulu se choisir (le Japon) et le pays auquel elle appartient officiellement (la Belgique), Nothomb reste exilée, apatride. Quand elle demande à son père lors de leur séjour en Chine quand elle rentrera à la « maison », soit pour elle le Japon, celui-ci lui répond : « Jamais » (*Biographie* 85). Ce terme-là, Nothomb l'adopte pour en faire sa véritable patrie : elle sera jamaisienne.

Jamais était le pays que j'habitais. C'était un pays sans retour. Je ne l'aimais pas. Le Japon était mon pays, celui que j'avais choisi, mais lui ne m'avait pas élue. Jamais m'avait été désignée : j'étais ressortissante de l'Etat de Jamais.

[...]

Les jamaisiens sont de grands bâtisseurs d'amours, d'amitiés, d'écritures, et autres édifices déchirants qui contiennent déjà leur ruine, mais ils sont incapables de construire une maison, une demeure, ou même quoi que ce soit qui ressemble à un logis stable et habitable. Rien, pourtant, ne leur paraît aussi digne de convoitise qu'un tas de pierres qui serait leur domicile. Une fatalité leur dérobe cette terre promise dès qu'ils croient en avoir la clé. (*Biographie* 85-86).

Ce pays de « Jamais », elle semble ne l'avoir plus quitté dans la vie réelle ou dans sa fiction. Ses romans se situent de manière révélatrice en plein cœur de ce non-lieu, de cette absence, de ce Jamais qu'elle a élu pour résidence. Ses intrigues ont souvent pour cadre un décor minimal, dans des endroits liminaux ou marginaux : l'aéroport de *Cosmétique de l'ennemi*, les toilettes de *Stupeurs et tremblements*, la maison isolée à la campagne des *Catilinaires*, le vide futuriste de l'ouvrage de science-fiction que constitue *Péplum*, ou encore l'île coupée du monde et baptisée Mortes-Frontières de *Mercur*. Mortes-Frontières, tel est lieu d'élection de Nothomb. La marge et le vide semblent lui convenir plus que tout autre. C'est ainsi le cas dans *Stupeurs et tremblements* où elle fait part de son étrange obsession pour la fenêtre de l'entreprise japonaise où elle effectue un stage plus que catastrophique. La seule chose qui lui permette de tenir, exprime-t-elle à plusieurs reprises, c'est de s'imaginer se jeter dans le vide : « je passais des heures debout, le front collé au verre, à jouer à tomber dans le vide. Je voyais mon corps tomber, je me pénétrais de cette chute jusqu'au vertige » (*Stupeur* 140).

Mais cet attachement à la marge, ou à l'excentricité, ce sentiment lancinant d'apatride, semblent justement une donnée constituante commune aux écrivains belges. Les lettres belges de langue française seraient, selon Quaghebeur, une « littérature du non-lieu et de l'en-soi, un éther qui se déroule en dehors du réel bien divers » (*Ardus* 43). La Belgique ne devient-elle pas d'ailleurs chez Nothomb l'incarnation même de ce non-lieu, elle qui consacre tant de pages à ses expériences au Japon, Chine et autres pays, mais n'accorde que deux pages et demie, un tout petit chapitre, à son premier contact avec Bruxelles et son pays ? Un

silence se fait de sa part sur la Belgique, silence aussi pesant que celui que les Belges eux-mêmes semblent attacher à leur pays, silence face aux nombreux traumas historiques jalonnant leur histoire : holocauste congolais, corruption des fonctionnaires, collaboration de la seconde guerre mondiale, question royale et question des régionalismes. La Belgique, pour Antoon van der Braembussche, est « a loss of memory, a loss of identity, an absence, a silence. A slip of the tongue ? » (35). Elle est également pour Quaghebeur un « manque à être » (Frickx 21), pour Hubert Juin un « pays de marge », et enfin pour François Perrin « une nation introuvable » (Frickx 27). Quaghebeur, dans *Balises pour l'histoire des lettres belges*, souligne comment le texte considéré comme fondateur des lettres belges, les aventures de Thyl (*Ulenspiegel*) par Charles de Coster, se déroule « au pays de Flandres et ailleurs », « comme si dès l'origine, notre littérature se fixait un horizon aux antipodes des littératures nationales » (36, je mets en italique). Et de rappeler également que Michaux, autre écrivain d'origine belge notable, avait éprouvé la nécessité de « se déplacer constamment et n'appartenir *jamais* » (149, je mets en italique).

Jamais, Ailleurs, telles sont donc les frontières des lettres belges de langue française. Ce sentiment de déracinement et d'étrangeté, de malaise et d'incompréhension, les auteurs belges semblent l'avoir en partage. Et il est troublant de retrouver ces mêmes traits chez Nothomb, pour autant unique qu'ait été son chemin de vie. Cette phrase de Jean Muno pourrait être la sienne au mot pour mot, jusque dans sa pointe finale :

Je me suis toujours senti très belge. C'est-à-dire double, triple, situé à un carrefour *excentrique, marginal de naissance*, provincial et international, bâtard d'ici et de nulle part, *toujours sur une frontière*, gêné aux entournures, *complexé de partout* [...]. En somme, *bourrelé de contradictions, bizarre, bilingue, bicéphale et peut-être même bicornu*. (cité par Michel Otten « Identité nationale, identité régionales », 73, je mets en italique).

Cette citation montre par ailleurs la relation étrange et étrangère par rapport à la langue que semblent cultiver les écrivains belges de langue française, et qui est commun à Nothomb. Du fait des obligations de ses parents, Nothomb ne peut s'identifier ni s'attacher à une patrie, un pays. Cela n'a pas de sens, et après la déchirure impossible qu'elle a subie en quittant le Japon, s'attacher à un pays tiendrait du pur auto-sabotage. Dès lors, elle réalise que pour définir son identité, il ne lui reste qu'un choix : la langue. Dans un entretien rapporté par Laureline

Ammanieux dans son étude sur Nothomb, l'auteur tient les propos suivants : « Très vite, j'ai compris que ma seule identité était la langue, puisque c'était la seule chose que je ne perdais pas tous les trois ans » (104). Son pays réside dans une pure construction linguistique. Mais de quelle langue s'agit-il au juste ?

Nothomb était dans son enfance parfaitement bilingue entre le français et le japonais. On retrouve donc chez elle un rapport à la langue marqué par la diglossie, une surconscience linguistique, pour reprendre l'expression de Lise Gauvin sur les auteurs francophones, qui lui fait aborder le français comme un perpétuel territoire étranger. Dans *Métaphysique des tubes*, Nothomb souligne combien les premiers mots qu'elle choisit de prononcer font l'objet d'une mûre réflexion linguistique : « Chaussure ? Non, ce n'est pas le plus important ; on peut marcher sans. Papier ? Oui, mais c'est aussi nécessaire que crayon. [...] Harmonica. Ça sonne bien, mais est-ce vraiment indispensable ? Lunette ? Non, c'est rigolo, mais ça ne sert à rien. Xylophone ?... » (39). L'économie des mots se met immédiatement en place, ainsi que leur sonorité, évoquant déjà la « lalangue » lacanienne, sur laquelle Janet Thormann dans son étude sur « The Ethical Subject of *The God of Small Things* » note qu'elle matérialise « desire in letters, in materialized sounds, sensuous images, and the representation of things. Unconscious jouissance infuses the detached signifiers of lalangue, the isolated units of sound that are apparently meaningless conglomerations of syllables » (300).

La jouissance ne cesse dès lors d'accompagner le développement du langage chez Nothomb. Elle s'affirme également très tôt sensible aux différentes langues. Son frère et sa sœur suivant des cours à l'école américaine, elle se positionne pour le choix et la défense d'une langue qui lui soit propre. Puisqu'elle navigue aisément entre français et japonais, elle amalgame les deux langues en s'inventant son propre langage : le franponais, une langue jubilatoire, encore une fois proche de lalangue, que Nothomb elle-même qualifie de « délectable » (*Biographie* 47). Janet Thormann fait sensiblement la même observation sur *The God of Small Things*, quand elle souligne que

Language for the children is literal and oral; what they read is transformed into sounds, and what they hear has the material substance of letters. Their world is an idiosyncratic shared speech, and they produce their world and escape adult surveillance with an uncanny facility of talking backwards, or they bypass language altogether, communicating intuitively in a kind of unspoken nondifferentiation. (301, je mets en italique)

En inventant le franponais, Nothomb se constitue bien son propre monde, et mélange intimement deux langues qui n'ont pour elle aucune différenciation : « Pour moi, il n'y avait pas des langues, mais une seule et grande langue dont on pouvait choisir les variantes japonaises ou françaises, au gré de sa fantaisie » (*Métaphysique* 49). Nous observons également dans sa description du franponais, la matérialité que prennent pour elle les sons :

Comment ne pas avoir faim du franponais ? Ces mots aux syllabes bien détachées les unes des autres, aux sonorités nettes, c'étaient des sushis, des bouchées pralinées, des tablettes de chocolat dont chaque carré verbal se découpait facilement, c'étaient des gâteaux pour le thé de cérémonie, dont les emballages individuels permettaient le bonheur du déshabillage et la différenciation des saveurs. (47)

On voit ici très nettement comment Nothomb associe la langue à un plaisir oral, mais également comment elle parvient à manipuler la langue pour parvenir à réconcilier chez elle des extrêmes ou/et des identités multiples. La langue devient le lieu d'exploration des frontières, mais non plus mortes, comme suggéré en première partie. La frontière se fait ici vivante et jubilatoire. Quaghebeur note justement comment dans les lettres belges « la langue comble, par des tours surprenants, le manque à être qui signe la Belgique » (Frickx 21).

Qu'en est-il de la question linguistique qui hante la Belgique ? Est-elle ou non présente chez Nothomb ? Au cours de ses voyages, Nothomb rencontre bien en effet la diversité linguistique de son pays maternel. Si elle affirme que pendant longtemps il n'y eut pas d'autres Belges qu'elle et sa famille, il faudrait préciser Belge francophone. Elle fait mention dans *Le Sabotage amoureux* de « deux exquis petites Flamandes » (18), mais ces dernières montrant peu de velléités guerrières, Nothomb n'eut aucun véritable contact avec elles : « nous ne pûmes rien en tirer » (18). Elle reprend cet épisode de manière elliptique dans *Biographie de la faim* : « Révélation de la complexité nationale : je rencontrai des Belges qui ne parlaient pas français. Décidément, le monde était bien curieux » (82). La rencontre avec la troisième Belgique, celle des germanophones, a lieu à New York lorsque débarque Inge, sa jeune fille au pair : « Elle arrivait de la Belgique germanophone » (104) ; « elle débarquait de son village belge et n'en revenait pas de ce qu'elle voyait » (107). Inge est très certainement bilingue puisqu'il n'est fait nulle mention de son accent ou d'un

apprentissage de l'allemand par Nothomb. Inge représente un autre élément du puzzle linguistique belge. Les derniers éléments se rencontrent dans l'épisode du Bangladesh où sœur Marie-Paule tient une léproserie : « La Belge en question était une espèce de militaire déguisée en religieuse qui s'appelait Marie-Paule » (182). Lui sont finalement adjointes deux Flamandes, sœur Lies et sœur Leen », parlant un patois incompréhensible : « Leur langage évoquait les tremblements d'un couvercle de casserole dans laquelle des patates seraient en train de bouillir » (196). Que l'on compare cette métaphore gastronomique à celle du franponais, et l'on réalise le peu d'indulgence que Nothomb développe pour ses compatriotes non francophones.

Cette cohabitation linguistique ratée se retrouve dans *Antéchrista*, le seul roman de Nothomb situé en Belgique, où Blanche, Belge francophone et vraisemblablement bruxelloise, est fascinée par Christa, venue des cantons allemands de l'Est. La fascination devient rapidement cauchemar lorsque la jeune allemande vient habiter chez Blanche et vampirise petit à petit sa chambre, sa famille et tout son univers. Une des situations les plus intolérables pour Blanche consiste notamment à devoir supporter les goûts musicaux de Christa qui se passionne pour le rock allemand : « Elle mit à plein tube un morceau qui était délicatement intitulé : *So schrecklich*. « On ne saurait mieux dire », pensai-je » (*Antéchrista* 57). Affreuse cohabitation ?

Enfin, il y a le rapport avec les autres francophones, non Belges ceux là, que sont les français, ég alement découverts lors du séjour chinois. Loin de positionner sa langue par rapport à la France, maison mère de la langue et référence absolue, Nothomb fait leur rencontre avec amusement, les qualifiant de « pittoresques » (*Sabotage* 18). Elle ne comprend pas leur demande de « parler en belge » (18), et les nomme « une peuplade qui parlait presque la même langue que la nôtre et dont elle s'était accaparé la dénomination. Leur pays s'appelait la France, était loin d'ici et possédait l'école » (*Biographie* 81). La France n'est pas pour elle le pays frontalier et rival habituel : il est, comme la Belgique, loin et peu concret.

La diglossie de Nothomb la rend certainement plus sensible à la langue : le mot ne va jamais de soi, il est toujours à réinventer ou plutôt à réinterpréter. Michel David souligne très justement dans son style la recherche du « prénom néologique ou encyclopédique, du mot rare, de l'ellipse, de l'oxymoron ou de l'hyperbole » (14). Mais, je voudrais mentionner également la manipulation perpétuelle chez elle du mot et du langage qui pousse ce dernier dans ses retranchements. Nothomb va jusqu'au bout du mot. Ainsi dans *Antéchrista*, le titre du roman est un

exemple de cette manipulation. Le personnage qui s’oppose à l’héroïne du roman se nomme Christa, un nom tout à fait typique en Allemagne, mais que Blanche (la seule belge fictionnelle de l’œuvre de Nothomb !) trouve extraordinaire. Lorsque Christa se révèle le pur poison qu’elle est dans la vie de Blanche, cette dernière finit par la surnommer « Antéchrista » (70), poussant jusqu’au bout l’analogie Christa/Christ et Antéchrista/Antéchrist. Elaborant plus loin la métaphore, elle se rend dans la ville de Christa, nommée Malmédy : « je m’aperçus qu’il n’y avait pas d’accent aigu sur l’E de Malmédy, contrairement à la prononciation de mes parents et moi. Christa avait toujours dit Malmedy et non Malmédy : nous avons donc eu tort d’y voir une prononciation allemande » (116-117). Malmédy devient donc « mal me dit » et Antéchrista vient d’un lieu consacré au Mal. Nothomb privilégie également les jeux de mots et détournements d’expressions : son capitaine de *Mercur*e se nomme Omer Loncours, car un capitaine se doit d’être « au long cours » (O/eau – eau=mer) ; le poids des personnages des *Combustibles* est évalué en livres (romans et non unité de mesure) car de leur volonté à brûler les livres pour se réchauffer dépend leur survie (17); de même, toujours dans *Les Combustibles*, le professeur remercie son étudiant pour « le tuyau » qui consiste à justement se réchauffer aux tuyaux (13). Il y a donc chez elle un usage récurrent du calembour. Le rapport de Nothomb à la langue transparaît comme extrêmement ludique.

S’il n’y a pas de langue belge en soi, l’écriture de Nothomb s’inscrit néanmoins dans un style belge. Lorsque Marcel Moreau veut expliquer ce que sa langue trahit de ses racines belges, il explique : « Mon entrée spasmodique, quasi vomitive en écriture, les ébranlements de syntaxe et les dislocations de pensée qui s’ensuivent, je les dois à la Belgique, non à elle en tant que telle, mais à elle mal reçue ou mal vécue par moi » (Andrienne, *Écrire en Belgique* 149). La Belgique n’apparaît pas ici comme une donnée concrète, tangible, mais comme une reconstruction linguistique entre malaise et jouissance. Le rapport de Nothomb à l’écriture aussi bien qu’à la Belgique est similaire. Elle appartient sans conteste à ce groupe d’écrivains ainsi définis par Marc Quaghebeur :

faisons semblant d’écrire en français, mais, en fait, minons cette façon de dire qui ne correspond pas à ce que nous voulons dire. Faisons-lui opérer, sous l’apparence du plus beau français qui soit, des décalages pouvant aller jusqu’à l’envers de ce que les mots veulent dire au sens usuel. Cela fait aussi partie d’un certain esprit belge, de Maeterlinck aux surréalistes. Ce type d’humour

étrange qui nous caractérise surprend souvent les tiers, ce sens de l'autodérision parfois hallucinant –il peut aller jusqu'au masochisme- va de pair avec un sens de l'affirmation qui passe aussi par un sens de la dissimulation ... (*Entre aventures* 43).

Autodérision poussée au masochisme, décalage et inversion, affirmation et dissimulation font bien partie de la panoplie de Nothomb. Ne raconte-t-elle pas sa vie en affirmant que tout est vrai, pour soudain laisser entendre au détour d'une page qu'elle ment tout le temps (*Métaphysique*, 115) ? Elle manie également cette autodérision masochiste dans les clins d'œil à elle-même qu'elle multiplie dans ses œuvres fictionnelles : « les contes élisabéthains de lady Amelia Nothomb » (*Mercur*, 134) ; son propre meurtre par son personnage dans *Robert des noms propres* (« Elle prit le fusil qui ne la quittait pas (...) et tira sur la tempe d'Amélie », 189-190); et enfin le bizarre *Péplum* où une romancière du nom de A.N. est enlevée par un scientifique du futur pour avoir mis à jour son complot d'avoir volontairement détruit Pompéi. C'est pourtant paradoxalement dans ce roman de science-fiction pure que Nothomb revendique son étiquette d'écrivain belge. En effet, alors que Celsius (son kidnappeur) se moque de ses prétentions à vouloir savoir si son œuvre a survécu et traversé les siècles, il la classe en ces termes : « Squelette d'écrivain belge du vingtième siècle » (77), ajoutant ces mots encore plus remarquables : « une curiosité ».

Nothomb bête curieuse de la littérature belge, ou la littérature belge elle-même une curiosité ? Est-ce à dire que le fait d'être écrivain belge est en soi une curiosité ? La position de Nothomb semble rejoindre celle de Javeau, l'inventeur du terme « belgitude », qui tint les propos suivants : « Tout ce qui est belge me sera toujours forcément étranger. Ou mieux : étrange » (*Andrienne, Ecrire en Belgique* 142). L'étrangeté d'être Belge a poursuivi Nothomb au cours de son enfance alors qu'elle erre de pays en pays et reste –elle et sa famille- unique. Première de sa classe au lycée français de New York et toujours la seule Belge, elle provoque l'admiration, la curiosité et une certaine incrédulité chez ses professeurs : « Vous êtes sûre que vous êtes belge ? » (*Biographie* 112). Etre belge demeure une « terrible vérité » (112). Etrange aux autres, étrangère en tous pays, Nothomb demeure également étrange et étrangère pour elle-même. Et de fait, je rappellerai encore la citation de Nothomb utilisée en exergue de l'introduction : « De tous les pays où j'ai vécu, la Belgique est celui que j'ai le moins compris » (*Biographie* 226). Cette incompréhension, loin pourtant d'être démotivante, loin de constituer des « mortes-frontières »

freinant toute énergie créatrice, me semble au contraire essentielle au développement de l'écrivain. A priori, la Belgique pourrait sembler absente de son œuvre mais l'ellipse dissimule souvent chez Nothomb un événement fondamental. Et de fait, à y regarder de plus près, la Belgique est indirectement évoquée comme associée à trois moments absolument déterminants de son existence.

La Belgique étant absente de son enfance et de son adolescence de manière directe, Nothomb ne connaît dans un premier temps son pays que par des artéfacts. Quand la Belgique est représentée dans son enfance ou dans son œuvre, c'est sous formes d'objets et de codes culturels. Il y a par exemple la lecture: *Tintin* est le livre que ses parents veulent lui voir lire, la sacro-sainte Bible belge. Mais ce qui parvient à toucher Nothomb est du domaine de la nourriture. *Nolens volens*, le pays d'origine devient pays maternel lorsqu'il s'associe chez elle à la nourriture et au plaisir oral.

L'acte fondateur a lieu dans *Métaphysique* lorsque la grand-mère paternelle fait le voyage depuis la Belgique afin de rencontrer sa dernière petite-fille. Ce qui motive le voyage est que ladite petite-fille, Nothomb donc, semble sortie de la phase autistique dans laquelle elle est restée depuis sa naissance et manifeste bruyamment et continuellement sa colère. Pour apaiser le bébé, la grand-mère, assurant ainsi le passage de témoin générationnel et identitaire, lui fait découvrir le chocolat, « du chocolat blanc de Belgique » (29). C'est la première fois que les mots « Belgique » et « chocolat » sont prononcés devant l'enfant. Ils y resteront définitivement associés puisque c'est du moment qu'elle goûte le chocolat que Nothomb date la naissance conjointe du plaisir et de la conscience chez elle : « C'est moi ! C'est moi qui vis ! C'est moi qui parle ! [...] Le plaisir est une merveille, qui m'apprend que je suis moi » (30-31).

La même scène est répétée en Chine lorsque Nothomb découvre cette fois les spéculoos que ses parents lui cachent. La volupté est cette fois encore intense, si intense qu'elle se précipite devant un miroir pour se regarder : « je voulais me voir en état de plaisir. Ce qu'il y avait sur mon visage, c'était le goût du spéculoos » (*Biographie* 89). Ce « spéculoos spéculaire » (David 113) renforce donc le lien entre Belgique et plaisir oral. Lors de son séjour aux Etats-Unis, Nothomb n'aura donc aucune difficulté à expliquer à ses interlocuteurs américains ce qu'est la Belgique. Lorsqu'on la confond avec une Bulgare, elle trouve la parfaite définition : « Je me lançai dans une explication sur mes origines véritables : *je venais de Belgique*, c'était le pays qui avait inventé le *spéculoos*, le *chocolat* y était meilleur qu'ailleurs » (*Biographie* 141, je mets en italique). Notons que pour la première fois dans le cours de son autobiographie, Nothomb

se définit enfin comme Belge, et non plus comme Japonaise comme elle l'a longtemps cru. Elle y affirme même « venir de Belgique », un comble si l'on considère qu'elle n'y a encore jamais mis les pieds. Mais la grâce du chocolat et du spéculoos, de la découverte du plaisir à travers quelque chose de spécifiquement belge, lui fait choisir cette identité.

En même temps que la Belgique, elle rencontre donc la jouissance (et vice et versa), ou ce que j'ai choisi de nommer la « beljouissance » par rapport au terme « belgitude » forgé par Javeau. La belgitude est à l'origine formulée sur le modèle de la négritude, et signifie « not only the fact of being Belgian, but the fact of feeling at home in Belgium » (Braembussche 35). Or Nothomb repousse absolument ce terme qu'elle juge impropre, en ajoutant : « Ce que je n'aime pas dans la belgitude, c'est la notion de souffrance : tout mot qui se termine par -tude a l'air d'impliquer quelque chose de douloureux. Or moi, franchement, *je suis très contente d'être belge* » (Bainbrigge 182, je mets en italique). Je propose donc le terme « beljouissance » pour définir le rapport de Nothomb à son identité belge, découverte à travers le plaisir oral de la nourriture, et réaffirmée à travers le plaisir de l'écriture.

En effet le troisième événement fondamental lié à la Belgique dans la vie de Nothomb sera la venue à l'écriture. Comme je l'ai signalé à plusieurs reprises, Nothomb ne consacre qu'un très court chapitre à sa découverte *in situ* de la Belgique, mais elle y fait cet aveu qui mérite qu'on s'y attache : « C'est peut-être cela, être de quelque part : ne pas voir de quoi il s'agit. Sans doute est-ce pour cela que j'y commençai à écrire. Ne pas comprendre est un sacré ferment pour l'écriture. Mes romans mettaient en forme une incompréhension qui croissait » (*Biographie* 226). Si Nothomb commence à écrire pour des raisons psychologiques (la fin de son anorexie), c'est néanmoins le passage par la Belgique qui lui permet de réaliser l'acte, un acte qu'elle qualifie dans de nombreux entretiens et romans comme un acte de pure jouissance : « Si un écrivain ne jouit pas, alors il doit s'arrêter à l'instant. Ecrire sans jouir, c'est immoral » (*Hygiène de l'assassin*, 85). Confrontée à son pays d'origine, un pays qu'elle ne comprend pas, Nothomb éprouve le besoin d'écrire, de combler le « manque à être » évoqué à plusieurs reprises précédemment. La Belgique devient la page blanche idéale, la tabula rasa qui appelle à l'écriture. Mais en même temps, on pourrait dire que l'incompréhension de Nothomb face à son pays d'origine, ce sentiment de vide, a simplement répondu à quelque chose d'intrinsèque en elle, et que la Belgique a révélé.

On a déjà vu chez elle ce sentiment profond de liminalité, de marginalité, d'excentricité (au sens, éloigné du centre). Or la Belgique

répond à tout cela en elle. Il est donc naturel que le malaise qu’elle éprouve au début face à ce pays, en faisant écho à son propre malaise/mal-être intérieur, lui permette de se libérer. La Belgique est pleinement ce pays à la conjonction des mortes frontières qui habitent l’écrivain et de sa formidable envie de jouir. L’auteur se retrouve à écrire symboliquement –sinon physiquement– en Belgique, soit le domaine du liminaire, du paradoxal. Sur sa conception de l’écriture, elle révèle que le fait d’écrire la « maintient à la frontière entre cohérence et folie pure, entre ce qui a du sens et ce qui n’en a pas, entre quelque chose et rien du tout. Cette frontière je la sens physiquement » (David 177). Cette frontière, ce territoire de l’écriture est bien la Belgique, « le pays le plus imaginaire du monde » (Jean de Decker cité par Andrienne, *Écrire en Belgique* 139), dont on se sauve justement par l’imagination. Le monde baroque, fantasmatique et insolite de Nothomb est proprement belge.

« Aucun Belge n’est semblable à moi », proclame fièrement Nothomb dans *Stupeurs et tremblements*, 71. Mais qu’est-ce qu’un Belge ? C’est cette indétermination même qui résout l’auteur belge, quel qu’il soit, à n’assumer d’autres frontières que celles de l’écriture et de la langue, celles qu’il s’est choisi et qu’il s’approprie. Si Nothomb ne se représente pas dans ses romans autobiographiques comme Belge, elle n’a par contre aucune difficulté à se représenter comme écrivain belge, aussi bien dans ses romans fictionnels que dans ses entretiens, où elle revendique sans conteste son appartenance à cet étrange et composite microcosme littéraire, parfois honteux, parfois belge malgré lui, souvent méconnu. Mais son univers parle de la Belgique, implique « quelque chose comme la Belgique » (Hubert Juin, cité par Frickx, 26) mieux que si elle situait explicitement tout son univers dans le monde belge. C’est également bien un jardin des délices à la Jérôme Bosch, univers composite et grotesque, un paradis qui peut dérouter, voire rebuter plus d’un, mais où l’auteur se refuse à tout interdire. Un motif récurrent dans ses romans autobiographiques la rattache même au symbole de la Belgique par excellence, le Manneken Pis. Nothomb se décrit urinant debout dans *Le sabotage amoureux*¹, assise en classe dans *Biographie de la faim*, sans parler de sa fonction de dame pipi dans *Stupeurs et tremblements*. Or ces scènes où cette fonction, elle l’assume avec un grand éclat de rire, voire une fierté non dissimulée dans le premier roman. Ces scènes évoquent irrésistiblement le petit bonhomme joufflu, devenu icône de Bruxelles, et auquel fait pendant la Jeanneke Pis, gamine insolente, dont Nothomb recommande tout particulièrement la découverte (Zumkir 26). En évoquant le souvenir de ces deux icônes bruxelloises, l’auteur fait un portrait

humoristique d'elle-même en représentante de son pays : Amélie Pis, ou l'écrivain belge par excellence.

University of Wisconsin

Notes

1. *J'annonçai comme un musicien préciserait 'allegro ma non troppo' avant un morceau : -Debout sans les mains. (...) Je m'en allai à pas lents. Mon visage n'affichait rien. Je délirais d'orgueil.* (96)

Ouvrages cités

- Amanieux, Laureline. *Amélie Nothomb, l'éternelle affamée*. Paris: Albin Michel, 2005.
- Andrianne, René. *Ecrire en Belgique*. Bruxelles: Labor, 1983.
- . "Conscience linguistique et conscience politique." *Colloque de Louvain-la-Neuve, 20 avril 1982: Ecriture française et identifications culturelles en Belgique*. Éd. Pierre Watté. Louvain-la-Neuve: Ciaco, 1984. 11-24.
- Ardus, Fabienne. *Discours de l'altérité en Belgique francophone contemporaine : Claire Lejeune, Caroline Lamarche, Nicole Malinconi et Amélie Nothomb*. Lafayette: U of Southwestern Louisiana, 1999.
- Bainbrige, Susan et Jeanette den Tooder, ed. *Amélie Nothomb: Authorship, Identity and Narrative Practice*. NY: Peter Lang, 2001.
- Braembussche, Antoon van de. "The Silence of Belgium: Taboo and Trauma in Belgian Memory." *Yale French Studies*, 102 (2002): 34-52.
- David, Michel. *Amélie Nothomb : le symptôme graphomane*. Paris: L'Harmattan, 2006.
- Frickx, Robert. "Littérature belge de langue française ou littérature française de Belgique?" *Acte du colloque international de Soleure, juin 1993: L'identité culturelle de la Belgique et de la Suisse francophones*. Ed. Paul Gorceix. Paris: Honoré Champion, 1997. 21-30.
- Nothomb, Amélie. *Hygiène de l'assassin*. Paris: Albin Michel, 1992.
- . *Le Sabotage amoureux*. Paris: Albin Michel, 1993.
- . *Les Combustibles*. Paris: Albin Michel, 1994.
- . *Les Catilinaires*. Paris: Albin Michel, 1995.
- . *Péplum*. Paris: Albin Michel, 1996.
- . *Mercur*. Paris: Albin Michel, 1998.
- . *Stupeurs et tremblements*. Paris: Albin Michel, 1999.

- . *Métaphysique des tubes*. Paris: Albin Michel, 2000.
- . *Cosmétique de l'ennemi*. Paris: Albin Michel, 2001.
- . *Robert des noms propres*. Paris: Albin Michel, 2002.
- . *Antéchrista*. Paris: Albin Michel, 2003.
- . *Bibliographie de la faim*. Paris: Albin Michel, 2004.
- Otten, Michel. "Identité nationale, identités régionales." *Colloque de Louvain-la-Neuve, 20 avril 1982: Ecriture française et identifications culturelles en Belgique*. Ed. Pierre Watté. Louvain-la-Neuve: Ciaco, 1984. 49-83.
- Perrin, François. *Histoire d'une nation introuvable*. Bruxelles: Paul Legrain, 1988.
- Quaghebeur, Marc. *Balises pour l'histoire des lettres belges*. Bruxelles : Labor, 1982.
- . *Entre aventures, syllogismes et confessions*. Bruxelles: Peter Lang, 2003.
- Thormann, Janet. "The Ethical Subject of *The God of Small Things*." *JPCS: Journal for the Psychoanalysis of Culture & Society*, 8.2 (2003): 299-307.
- Zumkir, Michel. *Amélie Nothomb de A à Z*. Bruxelles: Le grand miroir, 2003.

Ouvrages consultés

- Albert, Christiane, ed. *Francophonie et identités culturelles*. Paris: Karthala, 1999.
- Craen, Piet van de. "What, if Anything, Is a Belgian?" *Yale French Studies* 102 (2002): 24-33.
- Gohard-Radenkovic, Aline, ed. *Altérité et identités dans les littératures de langue française*. Le français dans le monde v. 334. Paris: Clé international, 2004.
- Heller, Monica. *Codeswitching*. Berlin: Mouton de Gruyter, 1988.
- Makward, Christiane and Odile Cazenave. "The Others's Others: 'Francophone' Women and Writing." *Yale French Studies* 75 (1988): 190-207.

Le personnage de Gilbert dans *Joseph Balsamo* d'Alexandre Dumas : un vrai apprentissage ?

Frédérique SEVET

Dans son roman *Joseph Balsamo* (1846), Alexandre Dumas introduit un personnage important, le jeune Gilbert, lequel n'est pas le personnage principal, mais un des personnages principaux, partageant la première place avec l'énigmatique Joseph Balsamo, sorcier et hypnotiseur. C'est pour cela que Dumas les a cités respectivement dans le titre et le sous-titre. En effet, ce dernier s'intitule : *Mémoires d'un Médecin*, faisant directement référence à Gilbert. Celui-ci n'est qu'un des personnages multiples du roman, mais il figure dès le début de la narration, alors qu'il mène Balsamo, voyageur perdu dans la tempête, à la maison de ses maîtres, les Taverney. Le narrateur dévoile Gilbert petit à petit, au fil de la narration car il n'apparaît que dans un certain nombre de chapitres. Le lecteur apprend assez rapidement que ce jeune homme veut devenir docteur et se mettre au service des autres. Par ailleurs, il est celui qui va faire son apprentissage dans le roman : c'est un adolescent désœuvré qui veut échapper à la médiocrité de sa condition. Gilbert se révèle comme un jeune homme fier et arrogant, calculateur, adepte du philosophe Jean-Jacques Rousseau qui deviendra son ami. Cependant, Gilbert ne suit pas une formation traditionnelle : il subit des épreuves, mais au lieu de s'intégrer dans la société comme le ferait un héros de Bildungsroman, il devient vindicatif, et ne cherche qu'à se venger des Taverney qu'il déteste parce qu'ils le traitent avec indifférence. En cela, il joue un rôle déclencheur

dans le destin de cette famille. L'élément passionnel et tragique viennent principalement de lui. En outre, Gilbert passe par plusieurs phases d'initiation : il fuit pour suivre Andrée, la fille du Baron de Taverney dont il est amoureux, à la cour du roi à Versailles, puis à Paris où il entreprend son éducation.

Au dix-neuvième siècle, le roman d'apprentissage traditionnel est lié à une période de mutations sociales et politiques en Europe. En France, les révolutions de 1830 et de 1848 mettent fin aux espérances du mouvement romantique. C'est pourquoi ces romans montrent une vision du monde en transformation. D'ailleurs, le terme « Bildungsroman » apparaît en Allemagne en 1870, utilisant comme référence l'œuvre de Goethe *Les années de voyage de Wilhelm Meister*. Cependant, l'idée d'un roman qui montrerait la formation d'un personnage remonte en fait à l'Antiquité, comme dans *L'Illiade* et *l'Odysée* d'Homère, et au Moyen Âge, comme dans les romans de chevalerie tels que *Yvain, ou le Chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes. Les seizième et dix-septième siècles ont aussi leurs romans d'éducation tels que *Le roman comique* de Scarron et *Le paysan parvenu* de Marivaux. Comme le dit Lukacs dans *La théorie du roman*, le roman est, dans un sens large, « ce cheminement qui mène l'individu à une claire connaissance de soi » (135).

Le roman de formation au sens moderne présente généralement un jeune provincial orphelin, inexpérimenté sur le plan social et sentimental, en conflit avec les contraintes du monde social. En effet, dès le début du roman de Dumas, Gilbert montre une fierté et une arrogance incroyables pour quelqu'un de sa condition, et le substantif « orgueil » est maintes fois associé à son caractère. « Je ne suis pas domestique, monsieur » (84), répond-il froidement à Balsamo qui lui demande où se trouve son maître. Il se dit plutôt « homme de confiance » (387) des Taverney. Gilbert possède en lui « cette singulière nature, mélange de bon et de mauvais, de vergogne et de hardiesse » (86) qui intéresse et intrigue Balsamo. La question de ce dernier révèle l'ambition dévorante du jeune homme :

Pourquoi voulez-vous apprendre?

Pour m'élever.

Jusqu'où?

Gilbert hésita. Il est évident qu'il avait un but dans sa pensée ; mais ce but, c'était sans doute son secret, et il ne voulait pas le dire.

Jusqu'où l'homme peut atteindre, répondit-il. (86)

Gilbert n'a jamais étudié à l'école, mais il est autodidacte ; il sait lire et écrire, ce qui est rare pour un garçon de cette classe sociale basse. C'est ce qui en fait quelqu'un d'exceptionnel. Il répète plusieurs fois : « mais je saurai tout cela » (87), montrant sa ténacité et sa soif d'apprendre remarquables. Il lit *Le contrat social* de Rousseau et il croit en les idées révolutionnaires telles que : « un jour tous les individus seront égaux » (86). Comme son père spirituel Rousseau, Gilbert, homme de la nature, est un révolté contre l'ordre social. D'ailleurs, il est significatif que Gilbert rencontre le philosophe Rousseau par hasard, dans une forêt, alors qu'il va vers Paris. Ainsi Rousseau devient-il son initiateur. C'est un homme mûr qui a l'expérience du monde et qui lui sert de médiateur et de conseiller. Rousseau lui transmet son savoir et lui apporte la connaissance du monde et du coeur humain. Le maître joue le rôle du père que Gilbert n'a pas eu. Ce dernier lui voue une véritable fascination.

Pour ne pas quitter Andrée parce qu'il est fou amoureux et même obsédé par elle, Gilbert la suit partout où elle va. C'est ainsi qu'il arrive à Versailles. Ebloui par le luxe de la cour, « le sentiment de sa misère et de son infériorité l'écrasait » (380), mais il ne se laisse jamais abattre très longtemps. Il possède une force de caractère qui lui permet de surmonter les humiliations et les difficultés. Gilbert devient la risée de la cour : avec son « orgueil inné » (381), il amuse les aristocrates car il se prend pour un philosophe et un futur médecin. Une autre fois, alors que le roi passe, Gilbert ignore qu'il faut ôter son chapeau devant celui-ci. On se moque alors du jeune homme :

...l'amour qui bouillonnait dans son coeur brisa son orgueil.

Excusez-moi, dit-il, je suis de province.

Et vous êtes venu faire votre éducation à Paris, mon petit bonhomme ?

Oui, monsieur, répondit Gilbert en dévorant sa rage. (445)

En outre, il se vante de n'avoir point demandé à manger à quiconque en chemin parce qu'il se considère fier et qu'« il vaut mieux mourir que se déshonorer » (203). L'envers du décor et la mise à nu de la réalité sociale entraîne une désillusion, mais pas une résignation chez Gilbert.

Quand Rousseau lui affirme que Gilbert obéira toujours à un pouvoir supérieur, ce dernier lui répond, suscitant l'admiration et l'étonnement de son maître devant tant de ténacité : « c'est vrai, murumura Gilbert en pâlisant; mais n'importe, il faut que j'arrive. Je remuerai les pavés de Paris, je porterai de l'eau, s'il le faut, mais j'ariverai ou je mourrai en route,

et alors mon but sera atteint de même » (408). Généralement, dans le roman de formation, le jeune provincial rêve de Paris et il s'y élance. C'est l'utopie de la capitale qui va aider le jeune homme à prouver sa valeur :

Allons, allons, se dit Gilbert à lui-même, j'irai droit à Paris... Qu'importe que l'on souffre deux heures de plus quand on est sûr de ne plus souffrir après! A Paris tout le monde a du pain, et en voyant un jeune homme honnête et laborieux, le premier artisan que je rencontrerai ne me refusera point du pain pour du travail. En un jour, à Paris, on trouvera le repas du lendemain ; que me faut-il de plus ? Rien, pourvu que chaque lendemain me grandisse, m'élève et me rapproche du but que je veux atteindre (395), [c'est à dire de se retrouver auprès de sa bien aimée Andrée]. « Ce n'est pas de l'ambition, dit-il, c'est de l'amour! (434)

Il est vrai qu'il existe beaucoup de monologues intérieurs qui prouvent que Gilbert réfléchit énormément et échafaude des plans pour réussir, et qu'il est non seulement calculateur, mais encore d'un tempérament de feu, qui se complaît dans une « satisfaction ardente » (433). Dumas souligne à plusieurs reprises la force du jeune homme, sa jeunesse et sa détermination toujours plus fortes : « En deux heures et demie, il avait fait plus de quatre lieues, et cela sans s'apercevoir de la distance, sans ressentir la moindre fatigue, tant c'était une puissante organisation que celle de ce jeune homme » (1117).

A l'argument de comment vivre sans argent ni protection à Paris, Gilbert rétorque à Philippe de Taverney, le frère d'Andrée : « l'homme qui veut travailler meurt rarement de faim, là où il y a d'autres hommes qui désirent ne rien faire » (450). Le jeune aristocrate lui avoue : « je t'ai toujours vu autrement que les autres ; est-ce à tort ? est-ce à raison ? l'avenir me l'apprendra. Ta sauvagerie m'a paru délicatesse ; ta rudesse, je l'appellerai fierté » (450). Très émotif et enclin à s'emporter facilement, Gilbert a un « visage animé par un sentiment dont rien ne peut donner l'idée, si ce n'est le fanatisme avide du martyr » (448).

L'arrivée à Paris est un choc : Gilbert se perd, ce que Dumas, narrateur omniscient, raille :

Maintenant qu'on se figure dans cette foule, épouvantail du Parisien lui-même, qu'on se figure Gilbert, petit, seul, indécis, ignorant les localités, et si fier que jamais il n'eut voulu demander un renseignement; car, depuis qu'il était à Paris, il tenait à passer

pour un Parisien pur, lui qui n'avait jamais vu plus de cent personnes assemblées! (440)

Lorsqu'on le questionne sur ce qu'il vient faire dans la capitale, il répond : « mon éducation d'abord, ma fortune ensuite » (447). Persévérant, il refuse de mendier ou voler et l'affirme avec « un superbe dédain [...] un accent de fermeté fière et sauvage » (447).

D'autre part, il ne faut pas oublier que les femmes jouent un rôle important dans les romans d'éducation. Elles sont aussi des initiatrices et elles conduisent l'apprenti amoureux innocent et ignorant à la révélation physique et sentimentale de lui-même. Cependant, Andrée n'est pas une initiatrice pour Gilbert : elle n'est que la femme qui l'obsède : tous les actes de Gilbert sont guidés par son amour dévorant pour Andrée. Pourtant, il est l'amant de la soubrette Nicole, son homologue féminin, c'est à dire une sorte de paysanne perversie. Au début, c'est de l'adoration et de la dévotion sans limites pour Andrée. Gilbert apparaît comme un personnage romantique qui se meurt d'amour pour sa bien-aimée et qui passe son temps à rêver d'elle. Il la suit jusqu'à Versailles à pied et se fait engager comme apprenti jardinier pour pouvoir épier ses moindres faits et gestes, comme un voyeur. En apercevant Andrée, « il poussa un faible cri, puis triomphant de toutes ces émotions qui s'étaient emparées de lui à la fois, il commanda à son coeur de cesser de battre, à son regard de se fixer sur le soleil. Et la puissance du jeune homme sur lui-même était si grande qu'il y réussit » (446). Mais l'aristocrate Andrée ne le considère aucunement :

En effet, tout cet espoir vague et indécis, qui jusque-là avait laissé tomber quelques lueurs furtives sur ces désirs insensés dont il n'osait pas même se rendre compte, tout cet espoir n'était-il pas éteint d'un coup ? A quelque degré de l'échelle sociale qu'à force de génie, de science ou d'étude, montât Gilbert, il restait toujours Gilbert pour Andrée, c'est-à-dire une chose ou un homme (c'étaient ses propres expressions) dont son père avait eu tort de prendre le moindre souci, et qui ne valait pas la peine qu'on abaissât les yeux jusqu'à lui. (487)

Chaque rencontre avec Andrée bouleverse Gilbert, d'autant plus qu'il se sent de plus en plus humilié et rejeté. Dumas rapporte de nombreux monologues intérieurs de Gilbert qui essaie de se consoler : « oh ! elle ignore donc que je suis aussi fort qu'eux ; que, lorsque je porterai des

habits pareils aux leurs, je serai aussi beau qu'eux ; que j'ai, de plus qu'eux, une volonté inflexible, et que si je veux... Un sourire terrible se dessina sur les lèvres de Gilbert qui laissèrent mourir la phrase inachevée » (488). Le vocabulaire n'est pas choisi par hasard ici. Cette scène laisse transparaître un funeste présage sur « cette âme obscure » (489), une menace renforcée par le verbe « mourir ». Son sentiment d'infériorité s'exprime par de la vantardise : « Je suis plus grand que tous ces gens-là, car, pour tout l'or du monde, je ne ferais pas ce qu'ils font » (490). Le jeune homme du peuple se mesure avec la noblesse, mais sa noblesse d'âme se corrompt par un excès de passion.

Comme pour excuser son caractère entier et enflammé, l'auteur cherche à expliquer que Gilbert, qu'il nomme parfois « l'enfant » (1036), fait partie des :

... cœurs forts, des tempéraments volontaires, des organisations puissantes. Ces cœurs-là s'irritent à la vue de leur sang qui coule, et leur énergie s'en accroît si sauvagement, qu'on les croirait dès lors plus haineux qu'aimants. Il ne faut pas les accuser ; chez eux, l'amour et la haine se touchent de si près, qu'ils ne sentent point le passage de l'un à l'autre... comme il n'était pas capable d'une longue patience, il se jeta hors de son abattement, décidé à se mettre à la poursuite de quelque énergique résolution. (488)

La tension monte au fil du roman jusqu'à ce que le lecteur soit certain qu'un méfait de Gilbert est imminent ; le lecteur découvre de plus en plus de monologues de Gilbert qui devient menaçant, et sa description change : il passe graduellement du charmant et mignon jeune homme au « fou dans ses accès de fureur envieuse » (608). Ajouté à cela, tout au long du roman, Gilbert est décrit comme un animal sauvage : un ours, un loup, un renard, un serpent, un tigre, un oiseau de proie malfaisant. Il dit lui-même : « ... je le reconnais maintenant, j'ai agi en animal sauvage, et non en homme » (1110).

Ne supportant plus d'être rejeté et méprisé par Andrée à chaque fois qu'il l'approche, Gilbert profite que Balsamo la plonge dans un sommeil magnétique pour la violer. Gilbert change et mûrit après cet acte : il apparaît comme un spectre, et son aspect physique reflète le crime qu'il a commis :

Le jeune homme avait bien pâli depuis ce mois qui venait de s'écouler ; sa jeunesse ne se connaissait plus sur son visage qu'au feu étrange de ses yeux et à la blancheur mate et unie de son teint ; mais sa bouche, crispée par la dissimulation, son regard oblique, la mobilité frisonnante des muscles de son visage appartenaient déjà aux années plus sombres de l'âge mûr. (1035)

Quand il apprend à Rousseau son acte horrible envers Andrée, ce dernier lui répond : « j'ai toujours prévu que vous tourneriez mal ; vous êtes une méchante nature » et Gilbert lui rétorque en le blâmant directement de sa conduite : « non, monsieur, vous vous trompez ; j'ai l'esprit faux ou plutôt faussé ; j'ai lu beaucoup de livres qui m'ont prêché l'égalité des castes, l'orgueil de l'esprit, la noblesse des instincts ; ces livres, monsieur, étaient signes de si illustres noms, qu'un pauvre paysan comme moi a bien pu s'égarer. Je me suis perdu » (1105). Gilbert perd ici également la sympathie du lecteur.

En outre, Gilbert veut réparer son acte et demander Andrée en mariage, laquelle tombe enceinte après son viol : « Gilbert, bâtissant tous ces châteaux en Espagne, était naïf et honnête homme comme le plus simple enfant des patriarches. Il oubliait tout le mal qu'il avait fait, ce qui était peut-être d'un cœur plus honnête qu'on ne le pense » (1117). Ici, l'auteur le défend et le réhabilite, et ne le condamne jamais longtemps. Il semble expliquer sa conduite comme une erreur de jeunesse qu'il pourra réparer en se rachetant auprès des autres. Gilbert a été poussé à bout par une femme insensible à son amour et son repentir va peut-être le racheter. Cependant, aux yeux du lecteur, il reste antipathique et ne parvient que rarement à se rattraper, car le narrateur expose les bons et les mauvais côtés de son personnage. C'est pour cette raison qu'il paraît réel.

Balsamo voit Gilbert comme ceci vers la fin du roman : « Il est honnête, il n'est pas avide, il a de l'esprit, de la fermeté ; c'est un homme » (1131). Sa vile action l'a mûri tout d'un coup. Gilbert demande de l'argent à Balsamo pour pouvoir fuir et enlever son enfant à la naissance. Tenace, il finit par le convaincre : « Je suis fort, libre et intelligent ; je vivrai toujours ; je veux vivre » (1132). Gilbert dit à son bienfaiteur en lui promettant de le servir bientôt : « Que sais-tu faire ? Rien, mais tout est dans moi » (1133). Balsamo lui donne un laissez-passer pour monter dans un bateau en partance pour l'Amérique et paie le voyage.

Gilbert nomme son fils comme lui « avec un mâle orgueil » (1157). Il se dit qu'il peut élever son enfant tout seul et devenir cultivateur :

Tout à coup, le ver qui sommeillait au fond de ce beau fruit se réveilla et montra sa tête hideuse ; c'était le remords, c'était la honte, c'était le malheur. Je ne puis, se dit Gilbert en pâissant. J'ai volé l'enfant à cette femme, comme je lui ai volé son honneur ; j'ai volé l'argent à cet homme pour en faire, ai-je dit, une réparation. Je n'ai donc plus le droit de m'en faire du bonheur à moi-même ; je n'ai pas non plus le droit de garder l'enfant, puisqu'un autre ne l'aura pas. Il est à nous deux, cet enfant, ou à personne. Et sur ces mots, douloureux comme des blessures, Gilbert se releva désespéré ; son visage exprima alors les plus sombres, les plus haineuses passions. Soit ! dit-il, je serai malheureux, soit ! je souffrirai, soit ! je manquerai de tous et de tout ; mais le partage, qu'il me fallait faire du bien, je veux le faire du mal. Mon patrimoine, désormais, c'est la vengeance et le malheur. Ne crains rien, Andrée, je partagerai fidèlement avec toi. (1159)

Après sa décision et ses résolutions funestes, « son extérieur était honnête, sa figure calme et reposée » (1159) et il se trouva « le plus pauvre des hommes » (1160).

Le roman se termine dans le suspense. Gilbert écrit une lettre à Andrée, lui annonçant qu'il enlève son fils, qu'il part loin et qu'elle ne les reverra jamais. Gilbert et Philippe de Taverney, sans le savoir, s'embarquent dans le même navire en partance pour l'Amérique, et se découvrent par hasard à bord. Gilbert refuse le duel et Philippe tire un coup de pistolet sur lui, le laissant pour mort sur l'île. Le lecteur suspecte qu'il n'a pas disparu puisqu'il existe une longue suite chronologique à ce premier roman dans les tomes suivants : *Le Collier de la Reine*, *Ange Pitou*, *La Comtesse de Charny*, *Le Chevalier de Maison-Rouge*. Gilbert va renaître de ses cendres, se racheter et se refaire une réputation en Amérique. Son désir d'ascension sociale et de reconnaissance se réalisera par la suite. Il va effectivement devenir médecin, écrire un traité sur l'indépendance de l'homme et la liberté des nations, et devenir le conseiller de Louis XVI.

Le dénouement du roman est alors un seuil qui marque une transition. Le tome reste inachevé, comme un épisode de la vie. Schopp, dans sa préface au roman, précise que :

Gilbert, soumis à la poétique dumasienne, doit connaître une mort symbolique, pour réapparaître dans la suite de l'œuvre où il accomplira sa mission, comme un spectre, mort au désir, et aux

besoins matériels [...] Le roman d'éducation, contenu dans *Joseph Balsamo*, est un détournement du genre : le héros ne peut trouver de compromis avec la société, car il ne peut y avoir d'accommodements avec le monde sur lequel règne l'injustice. Il ne peut le fréquenter qu'en revenant dont la nature spectrale échappe à la corruption... Le roman d'éducation décrit plutôt une catharsis par laquelle le héros se purge de ses mauvaises passions dans un simulacre de mort : aussi les maîtres d'éducation qu'il rencontre sont-ils superfétatoires. Il ne devient un surhomme qu'en cessant d'être un homme, c'est à dire en mourant. (18-19)

Le lecteur peut alors se demander si Gilbert réussit son apprentissage. Le jeune homme apprend évidemment des leçons de la vie au cours de son parcours dans la capitale. Effectivement, il existe des traits typiques du Bildungsroman dans *Joseph Balsamo*, tels que l'orphelin qui recherche la présence paternelle : Gilbert la trouve en Rousseau (son père spirituel et son double) et Balsamo (son aide précieuse financière). Le jeune homme est plein de ressources et de volonté, et il acquiert de l'expérience surtout à Paris. Les aspects positifs de son caractère disparaissent au moment où il viole Andrée qu'il aime pourtant à la folie. Perdu, au début, dans ses rêveries romantiques, il finit par ne vivre que pour et par sa vengeance. Ceci n'est pas typique du roman d'apprentissage classique et positif qui veut que le jeune homme s'améliore et réussisse à comprendre la vie et les mécanismes de la société dans laquelle il vit. En cela, Gilbert est un anti-héros. Il sauve Andrée de la foule, mais il ne commet aucune autre action héroïque ; au contraire, son caractère ne fait qu'empirer au fur et à mesure que le roman progresse vers la fin. Il évolue, certes, mais pas dans la direction du bien. Il est condamné à l'errance. Il est intéressant de souligner que Gilbert grandit dans une période de trouble social (en 1770) car l'espace détermine la vie du héros qui est soumis à l'Histoire. C'est peut-être pour cela que son apprentissage et le passage de l'adolescence à l'âge adulte se fait mal, puisqu'il se fait pendant la chute de l'Ancien Régime. Ceci fait apparemment écho à la vie personnelle de Dumas qui a eu dix-huit ans durant la période pré-révolutionnaire des années 1820 et qui a subi des épreuves initiatiques dans « l'Enfer parisien », comme l'appelle Schopp dans la préface du roman (17). Le héros se forme et se transforme au contact du monde et dans le temps. Il accède à la maturité par étapes, et à travers les épreuves, et peut enfin vivre pleinement. Le rêve de fortune, de promotion sociale et de gloire de Gilbert se réalisera, mais à quel prix ?

Dumas nous fait connaître ce personnage dans plusieurs tomes pour nous montrer qu'il a acquis une maîtrise de lui-même et qu'il a néanmoins réussi son apprentissage, malgré un début peu prometteur.

University of Kansas

Ouvrages cités

Dumas, Alexandre. *Joseph Balsamo*. Paris : Bouquins, 1990.

Lukacs, Georges. *La théorie du roman*. Paris : Editions Gonthier, 1971.

Call for Papers

Chimères



Ongoing Submissions

Chimères, a journal of French literature and language since 1967, encourages the submission of papers which deal with any aspect of French and/or Francophone literature. We accept papers in French and English. Papers should be in Microsoft Word and conform to MLA style. Papers should be approximately 6,000 words in length (bibliography and reference notes included).

Along with the submission of your article, please include an abstract of no more than 200 words that introduces the paper. All submissions should also include pertinent author information: title/position, institutional affiliation, street and e-mail addresses. Author information is confidential during the reading and reviewing process

Please submit a hard copy of the article, as well as an electronic copy to:

Street address: Editor, *Chimères*
 The University of Kansas
 Department of French and Italian
 2103 Wescoe Hall
 1445 Jayhawk Blvd.
 Lawrence, KS 66045-7590

E-mail addresses: kendrick@ku.edu

Annual Subscriptions for the U.S.A. and Canada are: Individuals \$10,
Institutions and libraries \$26.

Website: <http://www.ku.edu/~chimeres>

A journal of French & Francophone literatures and cultures
The University of Kansas

