

**YAN HAMEL**

**LES STRATÉGIES DU GROTESQUE**  
**UNE LECTURE DE *BELLE DU SEIGNEUR ET DES VALEUREUX***  
**D'ALBERT COHEN**

**Mémoire  
présenté  
à la Faculté des études supérieures  
de l'Université Laval  
pour l'obtention  
du grade de maître ès arts (M. A.)**

**Département des littératures  
FACULTÉ DES LETTRES  
UNIVERSITÉ LAVAL**

**NOVEMBRE 2000**



National Library  
of Canada

Acquisitions and  
Bibliographic Services

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

Bibliothèque nationale  
du Canada

Acquisitions et  
services bibliographiques

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file* *Votre référence*

*Our file* *Notre référence*

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-55762-6

Canada

## Résumé :

Parmi le nombre considérable de travaux consacrés à l'étude du grotesque dans les arts et la littérature, une lacune subsiste toujours : à notre connaissance, l'analyse systématique des stratégies textuelles qui entrent en jeu dans la constitution des effets littéraires de l'esthétique du grotesque n'a pas encore été entreprise. Plus particulièrement, et dans le cadre du corpus de notre mémoire, les romans *Belle du Seigneur* et *Les Valeureux* d'Albert Cohen n'ont pas encore été (re)liés à une tradition littéraire ou à un courant esthétique définis, ce qui aurait facilité l'appréhension de leur principe d'unité. Selon notre thèse de travail, il est possible de mieux préciser le lien rattachant l'œuvre cohénienne au vaste courant de l'art grotesque. L'étude complémentaire des œuvres choisies et de la catégorie esthétique à laquelle elles sont redevables permet d'approfondir notre compréhension encore lacunaire des modalités illustrant le grotesque dans le roman cohénien en particulier, ainsi que d'élucider des textes fort complexes, mais trop souvent — et trop facilement — qualifiés d'« inclassables ».

## **Remerciements :**

Je tiens tout d'abord à exprimer toute ma reconnaissance envers monsieur Hans-Jürgen Greif, mon directeur de recherches. Si je peux aujourd'hui me targuer de savoir lire un texte, et de savoir écrire de manière à ne pas essouffler mon lecteur, je le dois entièrement à ses conseils judicieux, à son implacable regard analytique, et surtout au temps qu'il m'a accordé avec une extraordinaire générosité.

Je remercie ensuite monsieur Éric Van der Schueren, dont le travail de pré-lecture, d'une rigueur et d'une minutie exceptionnelles, m'aura grandement aidé à améliorer la version définitive de ce mémoire.

Merci encore à Monsieur Jean-Marcel Paquette, qui m'a toujours encouragé à persévérer dans la voie parfois difficile de la critique littéraire.

Merci, enfin, à Kathy, qui a toujours été là, et qui a tout supporté.

## Table des matières

Résumé .....	i
Remerciements.....	ii
Table des matières.....	iii
Introduction : Pour une approche du grotesque en littérature .....	1
1. Le terme et sa signification.....	1
2. Méthode d'analyse du roman grotesque.....	12
3. Pourquoi étudier les romans d'Albert Cohen à l'enseigne du grotesque ?.....	20
Chapitre I : La « cohue des réussisseurs et des avides d'importances » .....	23
1. La société: une « toile de fond » délirante.....	23
2. Des monstres féminins .....	35
Chapitre II : Adrien Deume, « gavé d'appartenances » .....	46
Chapitre III : Les « cinq cousins et amis fieffés » .....	64
1. Le monde idéal de la mer Ionienne.....	65
2. Un héritier d'Arlequin.....	70
Chapitre IV : « Noble parmi les ignobles apparue ».....	84
Chapitre V : Le « maudit psychologue ».....	104
Chapitre VI, en guise de conclusion : « un qui fut jeune ».....	124
1. Une multitude de voix et de consciences .....	124
2. La présence de l'auteur ou comment jouer du réel dans la fiction .....	127
Bibliographie.....	141

## **Introduction**

### **Pour une approche du grotesque en littérature**

#### *1. Le terme et sa signification*

Parmi les nombreux travaux qui ont traité du grotesque dans les arts et la littérature, celui de Dieter Miendl se distingue de tous les autres par l'imprécision de sa position taxinomique. Selon l'auteur de *American Fiction and the Metaphysics of the Grotesque*,

what is needed is not another concept of the grotesque, wider or more restricted, American or universal. Even a dictionary definition of the grotesque (something "strange and unnatural so as to cause fear, disbelief, or amusement") can be useful if applied to the specific ways in which the grotesque finds textual embodiment under the pressures and promptings of an evolving epistemology and is affected by, and functions as an index to, underlying patterns of philosophical thought<sup>1</sup>.

Bien sûr, semblable flottement de la signification terminologique autour de laquelle gravite l'ensemble de la recherche entreprise s'accorde assez mal avec la nature des visées philosophiques qui devraient, soi-disant, justifier ce flottement. Comment l'auteur pourrait-il trouver les « specific ways in which the grotesque finds textual embodiment », s'il ne parvient pas même à nous expliquer clairement ce qu'il faut entendre par grotesque ? Comment en venir à une réflexion pertinente sur l'épistémologie et les implications idéologiques d'un terme sans même avoir recours à une définition de ce terme ? La position ici adoptée par Miendl s'avère d'autant plus précaire que flottement et

imprécision recouvrent toujours la notion de grotesque, malgré les efforts déjà entrepris afin de la clarifier. Le sens précis attribuable au terme constitue l'un des obstacles majeurs sur lesquels butent encore aujourd'hui ceux qui entreprennent d'étudier le grotesque, dans quelque cadre théorique que ce soit. Comme les chercheurs sont encore loin de se rassembler autour d'une conception commune — tant s'en faut ! —, la première tâche entreprise par le théoricien devrait être, non pas d'é luder la définition, mais bien au contraire de la préciser le mieux possible. Dès l'abord, le lecteur doit savoir, non seulement où se situe le chercheur par rapport à la critique antérieure, mais également quels éléments sémantiques seront retenus parmi ceux qui se sont greffés au mot, tout au long d'une existence qui remonte maintenant à plus de quatre siècles.

Historiquement, le terme « grotesque » est d'abord apparu en Italie à la fin du XV<sup>e</sup> siècle (*la grottesca*, dérivé de *grotto*, grotte) pour désigner les figures ornementales alors découvertes sur le mont Palatin, dans les sous-sols de la Maison Dorée (*Domus aurea*) de Néron. Si la catégorie esthétique que nous nous entendons aujourd'hui à appeler « grotesque » rassemble des œuvres aussi diverses que celles de Bruegel l'Ancien, Shakespeare, Daumier, Huysmans, Jarry, Berg, Fellini..., la découverte, à Rome, d'un art pictural antique en infraction avec les canons de la représentation classique du beau ne nous en donne pas moins les éléments fondamentaux qui devraient permettre d'ébaucher une définition satisfaisante de ce terme trop souvent galvaudé. Cette définition devra être assez précise et consistante pour éclairer et soutenir la réflexion à propos d'un texte particulier. Elle devra aussi, et là réside le défi, s'avérer suffisamment englobante pour laisser voir les liens qui rattachent ce texte à un nombre impressionnant d'œuvres qui sont disséminées à travers plusieurs des différents courants de l'histoire des arts, car, comme le remarque Élisheva Rosen : « Étudier un texte particulier à l'enseigne du grotesque, c'est aussi inscrire ce texte dans un ensemble et mettre en relief des rapprochements qu'un autre cadre de référence n'autoriserait guère<sup>2</sup>. » Idéalement, une définition adéquate du grotesque devrait aussi pouvoir donner une assise commune aux deux principaux courants

<sup>1</sup> Dieter Miendl, *American Fiction and the Metaphysics of the Grotesque*, Columbia, Missouri, University of Missouri Press, 1996, pp. 5-6.

<sup>2</sup> Élisheva Rosen, *Sur le grotesque : L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, (L'imaginaire du texte), 1991, p. 131.

de pensée sur le sujet<sup>3</sup>, qui ont jusqu'à maintenant été traités l'un par rapport à l'autre comme des approches théoriques antagonistes<sup>4</sup>.

Outre qu'elle a amené l'attribution d'un nom au phénomène, l'exemple de la *grottesque* italienne<sup>5</sup> n'a, en elle-même, rien de privilégié parmi les multiples avatars du grotesque à travers les courants et les siècles. Puisque mon objectif de départ était de dégager les caractéristiques fondamentales du grotesque dans son ensemble, un regard porté sur l'œuvre de n'importe quel écrivain, par exemple sur les contes d'E. T. A. Hoffmann, aurait tout aussi bien pu fournir le point d'ancrage nécessaire. Le choix d'un moment de l'évolution de l'art pictural repose principalement sur deux motifs : il fallait tout d'abord montrer que, comme en esthétique les disciplines s'interpénètrent toujours, une juste compréhension du grotesque en littérature, une véritable *approche*, ne pouvait se dispenser d'un coup d'œil préalable jeté au monde des arts picturaux ; il importait ensuite de bien mettre en évidence qu'en provoquant l'une des ruptures les plus importantes de toute l'évolution de la pensée sur les arts en Occident, la découverte des fresques romaines a amené un tournant essentiel dans la réflexion théorique. Artistes et penseurs ont alors pris conscience qu'il pouvait exister un courant alternatif à l'esthétique classique dominante. Un nouveau type d'art, justifié par la caution des Anciens, a ainsi pu voir le jour, amenant avec lui un flot de connotations d'ordre esthétique, philosophique et parfois même moral. Bien après la « révolution romantique », la polémique entre partisans et opposants au maintien de la « beauté classique » n'a cessé de faire rage sur la base des mêmes conceptions fondamentales, élaborées au tournant de la Renaissance italienne<sup>6</sup>. L'événement est devenu un incontournable pour quiconque s'intéresse de près ou de loin

<sup>3</sup> Celui représenté par l'ouvrage de Wolfgang Kayser, *Das Grotteske, seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* (1957), (*The Grotesque in Art and Literature*) et celui représenté par l'ouvrage de Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (1965).

<sup>4</sup> Alors que Kayser se base sur une rétrospective historique pour retracer l'évolution de l'esthétique grotesque dans les arts et la pensée, Bakhtine aborde le sujet d'un point de vue socio-philosophique limité aux seules périodes du Moyen Âge et de la Renaissance. La conciliation des deux approches en leurs points communs ne s'avère véritablement problématique que dans la sphère francophone de la réflexion sur le sujet. Des études américaines, notamment celle de G. G. Harpham, sont parvenues à surmonter les principales contradictions, entre autres par le recours à l'anthropologie et à la philosophie.

<sup>5</sup> De genre féminin et orthographié de la sorte, le mot désigne le courant pictural italien de la Renaissance issu de la découverte des fresques de la Maison Dorée. André Chastel a consacré une étude importante à ce courant pictural. Cf. André Chastel, *La grottesque*, Paris, Le promeneur / Quai Voltaire, 1988, 94 p.

<sup>6</sup> Non pour la première fois il est vrai, puisque déjà au 1<sup>er</sup> siècle, dans le *De Architectura*, Vitruve s'élevait contre le manque d'ordre et de proportions des figures peintes dans les palais de Néron.

au sujet : il a acquis, au fil des siècles, le statut de référence première, ce qui a amené Wolfgang Kayser, et à sa suite Frances K. Barash, puis bien d'autres chercheurs, à en faire le point de départ d'une approche réflexive historique qui domine aujourd'hui largement sur celle, socio-philosophique, de Bakhtine<sup>7</sup>.

Dans les limites assignées à ce propos, seules retiendront mon attention les deux caractéristiques les plus spécifiques, tant de ces figures particulières que du grotesque en général. Les grotesques s'imposent d'abord à nous par la cohérence, l'harmonie et l'équilibre de leurs structures compositionnelles. Une première impression d'ordre est donnée au contemplateur par le recours à la division linéaire des espaces, qui rend possible la parfaite symétrie des formes et des figures. Il n'y a pas ici de chaos. Cependant, nos mêmes formes et figures donnent aussi une impression d'absolue liberté par rapport aux préceptes de la représentation picturale en vigueur au cours de l'Antiquité et de la Renaissance. Les formes en arabesques, comme en suspension dans un espace vide, ainsi que l'hybridité des figures où s'interpénètrent le végétal, l'animal et l'humain se démarquent de toutes les formes de la représentation classique au service de la glorification de la nature et de l'homme qui prévalaient alors. Il serait assez difficile de dégager sommairement de ces figures un sens éthique ou une visée esthétique autre que celle du plaisir trouvé dans la découverte d'une nouvelle forme de beauté, ainsi que dans la libération de la fantaisie par rapport aux règles qui contraignaient auparavant l'artiste à respecter les limites d'un canon immuable. Selon l'historienne de l'art Nicole Dacos, les gens de la Renaissance voyaient dans les grotesques « l'expression du caprice, de l'imagination pure, libérée des règles rigides des peintures à programme et, d'une manière plus large, dégagée de l'imitation de la nature<sup>8</sup>. »

À elles seules, nos deux caractéristiques permettent d'établir une définition simple, très schématique, mais précise et englobante du grotesque. Ce dernier peut être tenu pour le type général de représentation cohérente qui se refuse à entériner aussi bien les canons de

---

<sup>7</sup> Pour en savoir davantage sur la naissance, la transformation et les différents enjeux de la pensée esthétique de la Renaissance jusqu'à nos jours, il faut consulter l'analyse très détaillée à laquelle s'est livrée Élisheva Rosen dans son ouvrage *Sur le grotesque*, *op. cit.*

<sup>8</sup> Nicole Dacos, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, Londres, The Warburg Institute, 1969, p. vii.

l'esthétique en place que les présupposés de toute doctrine religieuse, philosophique, socio-économique ou autre qui chercheraient à systématiser l'univers auquel est confrontée la subjectivité de l'homme. Dès lors, il est plus que facile d'opérer la translation du monde pictural à celui de la littérature<sup>9</sup>, ou même de toute autre discipline artistique. Le grotesque, c'est d'abord et avant tout le triomphe de l'imagination et de la liberté. La vision esthétique qu'il instaure prend sa forme particulière dans la transgression de toutes les frontières, de toutes les catégories et de toutes les taxinomies qui voudraient réduire le monde à une « vérité » sans doute appréhensible, mais forcément limitative. Le grotesque viole sciemment et de manière intentionnellement flagrante tout canon, toute règle établie, et joue de l'effet de déstabilisation produit par cet irrespect. À ce titre, une remarque formulée par Hegel, penseur épris de systématisation s'il en fut, est tout à fait éclairante : « L'imagination [dans le grotesque] ne s'affirme que par des distorsions. Elle chasse les formes particulières hors des frontières précises de leur qualité propre, les disperse, les modifie dans le sens de l'indéterminé, leur prête une ampleur démesurée tout en les disloquant, et n'exprime la tendance à la conciliation des contraires que sous forme d'une impossibilité de conciliation<sup>10</sup>. »

Ce même refus d'opérer la détermination, la conciliation et la systématisation des éléments hétérogènes explique la communauté fondamentale des deux directions en apparence opposées que peut prendre le grotesque. Révélant la caducité du système sur lequel l'idéologie régnante s'appuie, la mise à mal de toutes les « vérités » figées peut d'abord être vécue et représentée comme une libération. Nous retrouvons alors, tel que le définit Bakhtine dans son *Rabelais*, le « réalisme grotesque », essentiellement positif, hautement carnavalesque, et dans lequel toutes les hiérarchies sont inversées. Cette lignée littéraire, qui n'occupe plus qu'une place assez modeste dans la production contemporaine, mène, en se limitant à l'ère chrétienne, du comique médiéval à Sterne, en

<sup>9</sup> En France, Montaigne fut le premier à opérer cette translation de la peinture aux lettres. Dans son essai *De l'amitié* (I, XXVIII), il se sert du terme « crottesque » pour décrire son écriture. Il écrit : « Considerant la conduite de la besongne d'un peintre que j'ay, il m'a pris envie de l'ensuivre. Il choisit le plus bel endroit et milieu de chaque paroy pour y loger un tableau élaboré de toute sa suffisance, et, le vuide tout au tour, il le remplit de crottesques, qui sont peintures fantasques, n'ayant grâce qu'en la varieté et estrangeté. Que sont-ce icy aussi, à la verité, que crottesque et corps monstrueux, rappiechez de divers membres, sans certaines figure, n'ayants ordre, suite ny proportion que fortuite ? », *Essais. Livre I*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, (GF ; 210), p. 231.

passant par Cervantès et Boccace. Bien qu'elle ne se soit jamais entièrement éteinte, le moment de son déclin correspond à peu près à celui qui, pour nous, marque la fin de la Renaissance.

Pour Bakhtine, toute autre forme de grotesque, c'est-à-dire celles qui appartiennent aux lignées qu'il qualifie plus ou moins péjorativement de « romantique » et de « moderniste », ne sont qu'un abâtardissement de la forme originelle, c'est-à-dire « un grotesque de chambre, une manière de carnaval que l'individu vit dans la solitude<sup>11</sup>. » Refusant que le malaise, la peur et le sentiment d'aliénation puissent participer de l'effet esthétique grotesque, le théoricien russe bute devant une « insurmontable contradiction contenue dans la conception de Kayser », à savoir : « Kayser parle à de multiples reprises de la *liberté* de la fantaisie propre au grotesque. Mais comment cette liberté serait-elle possible à l'égard d'un monde dominé par la force étrangère de "cela"<sup>12</sup> ? » En fait, la contradiction ne peut être perçue comme telle que dans une perspective restreinte. Bakhtine semble incapable de concevoir que la mise à bas de toute structure institutionnalisée, corollaire d'un savoir, ainsi que d'un système de références qui se donnent pour solides et stables, peut être perçue comme la source d'une angoisse irrépressible ; c'est alors *le monde devenu étranger* (« THE ESTRANGED WORLD<sup>13</sup> »), tel que l'a défini et analysé Wolfgang Kayser. La liberté n'y entre pas en contradiction avec un « cela » dominant, puisque c'est la liberté elle-même qui devient à la fois abolition de toute forme fixe et principe de désorientation. S'il peut être perçu comme « l'expression de notre échec à nous orienter dans l'univers physique<sup>14</sup> », rien ne s'oppose logiquement à l'idée que le grotesque puisse nous insuffler « la peur de la vie en lieu et place de la peur de la mort<sup>15</sup>. »

---

<sup>10</sup> Hegel, *L'esthétique*, cité par Dominique Iehl, *Le grotesque*, Paris, Presses universitaires de France, (Que sais-je ? ; 3228), 1997, p. 57.

<sup>11</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970 pour la traduction française, (Tel ; 70), p. 47.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 58. (L'auteur souligne.)

<sup>13</sup> Wolfgang Kayser, *The Grottesque in Art and Literature*, New York, Columbia University Press, 1981, p. 184. (Les lettres capitales sont de la traduction anglaise.)

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 185. (Ma traduction.)

<sup>15</sup> *Idem.* (Ma traduction.)

La seconde branche du grotesque, qui a donné naissance à la lignée « romantique » et « moderniste », est elle-même subdivisée en deux sous-ensembles : le grotesque de l'angoisse, du fantastique et de l'horreur, avec des auteurs tels que Hoffmann, Poe et Lovecraft ; puis le grotesque satirique, celui du dégoût que provoque un monde horrible et dépourvu de sens, avec, entre autres, Swift, Flaubert, Kafka et Beckett.

Si le grotesque est très fréquemment lié de près au rire<sup>16</sup> (par le recours à l'ironie, à l'humour, à la dérision...), c'est que ce dernier, extrêmement libre et difficile à saisir de manière rationnelle, naît toujours de la jonction d'éléments qui appartiennent à des registres disparates. Il s'avère donc profondément apparenté à notre catégorie esthétique. Comme le disait déjà Bergson : « *Une situation est toujours comique quand elle appartient en même temps à deux séries d'événements absolument indépendantes, et qu'elle peut s'interpréter à la fois dans deux sens tout différents*<sup>17</sup>. »

Comme le rire, le grotesque résulte d'une rencontre. Celle-ci peut se situer entre l'homme rationnel et le monde physique considéré comme un tout impossible à appréhender. Elle peut aussi se situer sur le plan de la socialité humaine, par exemple dans certaines œuvres de la littérature juive ou « migrante », lorsque deux systèmes de compréhension du monde incompatibles se rencontrent dans l'ensemble d'une œuvre ou dans la représentation d'une conscience individuelle<sup>18</sup>. Mais, et ceci est absolument fondamental, la « rencontre grotesque » se situe d'abord au niveau de l'interaction qu'implique l'œuvre entre énonciateur et récepteur. Comme le tableau ou la représentation théâtrale, le texte littéraire ne peut être véritablement grotesque que dans et par la réaction provoquée chez celui qui y est confronté. Il n'y a de grotesque que dans l'effet de déstabilisation produit par le texte sur la personne du lecteur. Ce dernier perçoit bien qu'il y a dans cette œuvre

---

<sup>16</sup> Il ne faudrait cependant pas croire que le grotesque soit un sous-genre du comique. En règle générale, le rire s'intègre au grotesque comme l'une des composantes de l'effet esthétique produit, non comme sa finalité ou son principe d'unité. Il existe même des œuvres grotesques qui ne prêtent pas à rire : par exemple, en littérature, *The Masque Of the Red Death* de Poe, ou en peinture, les grottesques de la Renaissance.

<sup>17</sup> Henri Bergson, *Le rire : Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1940, p. 74. (L'auteur souligne.)

<sup>18</sup> En ce sens, le germaniste Dominique Iehl a tout à fait raison de dire que « le grotesque ne fleurit jamais mieux que quand deux cultures s'allient [...] », *op. cit.*, p.4.

un sens<sup>19</sup>, mais sans jamais pouvoir l'isoler de manière satisfaisante. Le grotesque laisse invariablement percevoir un « ailleurs » qui, s'il touche profondément l'individu (souvent par un mélange de dégoût, d'angoisse et de rire), n'en échappe pas moins à toutes les tentatives d'intellection auxquelles chacun est tenté de se livrer. Le grotesque est une esthétique de combat ; il rejoint l'insatisfaction essentielle de l'Homme, lequel cherche constamment à reculer les limites qui lui sont assignées de par sa nature même. L'individu essaie de percevoir un ordre plus grand, une beauté plus parfaite ; il est par là sans cesse confronté à la relativité du monde, ainsi qu'à son impuissance congénitale en face de l'univers, c'est-à-dire au côté irréductiblement grotesque de sa position.

La grande liberté du grotesque n'exclut pas, bien au contraire, que les œuvres soient régies par une forte cohérence interne. Comme il dépend d'un ensemble d'effets produits par la réunion, en un même texte, de différents niveaux de rencontres et de confrontations, le grotesque dans la littérature résulte d'une structure et d'une élaboration stylistique. Dans l'analyse du roman, du récit ou de la nouvelle, une attention toute particulière doit être portée aux différents modes de la superposition de points de vue antagonistes. Une irréductible absence de sens univoque est très fréquemment atteinte, dans le roman, par l'interpénétration de différents discours sociaux, par le mélange de réseaux isotopiques hétérogènes, ainsi que par le travail effectué sur la métaphore<sup>20</sup> et les clichés de langage. Ces particularités structurelles et stylistiques peuvent faire cohabiter côte à côte différents systèmes de valeurs, en amenant chacun de ceux-ci à disqualifier les autres, tout en étant lui-même disqualifié. Il n'y a plus alors pour le lecteur aucune possibilité de réduire l'œuvre à une signification idéologique unitaire. Les interprétations divergentes peuvent

---

<sup>19</sup> Ce qui différencie le grotesque de l'absurde. J'ai trouvé la meilleure distinction concise entre grotesque et absurde dans l'ouvrage de Marielle Silhouette, *Le grotesque dans le théâtre de Bertolt Brecht (1913-1926) : contribution à l'étude d'une dramaturgie expérimentale*, Berne, Peter Lang, (Contacts), 1996, pp. 72-73 : « Contrairement au grotesque, qui joue avec la rupture mais s'affirme dans l'espace comme zone frontière [...], l'absurde franchit le pas et effectue la rupture. Si tous deux se caractérisent par le paradoxe, chacun l'utilise à sa façon : le grotesque dans l'association effrontée de l'inconciliable, le jeu avec le sens, le paradoxe [...], l'absurde lui, est une arme permettant de révéler et d'effectuer la rupture avec le sens. »

<sup>20</sup> G. G. Harpham a mis en parallèle l'effet produit sur la conscience par la métaphore et par le grotesque. Dans *On the Grotesque : Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1982, p. 124, il écrit notamment : « In all metaphors with a spark of life, the referential (usually called the literal) always confronts us. It is a prior phase, whose self-annihilating absurdity motivates us to the act of interpretation that completes the understanding of the metaphor. It is the phase of the grotesque, which [...] occurs primarily as a naive experience, a function of the literal, in the context of referential art. Considered referentially, metaphors are grotesques ; they parody themselves. »

se multiplier à loisir sans que soit réduite d'un iota l'impression de totale liberté ou de malaise que produit le texte par le foisonnement de sa polysémie.

Outre cette sommaire et bien sûr non-exhaustive liste d'effets de structure, il existe un nombre impressionnant de figures « typiques » qui n'ont cessé d'apparaître tout au long de l'histoire littéraire. Au fil des époques et des mouvements, ces figures ont continuellement accru la profondeur et la multiplicité de leurs significations respectives. L'entreprise de dégager une typologie des différents êtres qui, justement, ont servi à représenter des univers, des milieux et des ambiances qui contrevenaient à toute forme de classification peut paraître contestable. Il me semblait toutefois valable, afin d'en faciliter une première approche, de les regrouper en trois catégories principales : *le passeur de frontières*, *l'absolutiste* et *le contemplateur immobile*. Ces catégories devraient tout d'abord nous permettre de situer, les unes par rapport aux autres, chacune des différentes figures que nous serons appelés à rencontrer dans les romans grotesques analysés. Elle devraient ensuite nous faire voir comment chacune de ces figures renvoie, dans sa spécificité, à un archétype qui la prédestinait littéralement à devenir l'un des emblèmes de la vision grotesque du monde proposée par l'auteur étudié.

Le passeur de frontières rassemble toutes les figures en accord avec le principe même du grotesque. Il regroupe l'ensemble de ces êtres jamais entièrement circonscrits qui se meuvent et se mélangent constamment dans leur environnement. Par la multiplicité dans laquelle il vit et de laquelle il est formé, le passeur de frontières échappe à toute forme de réduction, d'unicité et de monosémie. D'un point de vue « biologique », nous retrouvons le « corps grotesque » tel que défini par Bakhtine dans le *Rabelais* :

À la différence des canons modernes, le corps grotesque n'est pas démarqué du restant du monde, n'est pas enfermé, achevé ni tout prêt, mais il se dépasse lui-même, franchit ses propres limites. L'accent est mis sur les parties du corps où celui-ci est soit ouvert au monde extérieur, c'est-à-dire où le monde pénètre en lui ou en sort, soit sort lui-même dans le monde, c'est-à-dire aux orifices, aux protubérances, à toutes les ramifications et excroissances : bouche bée, organes génitaux, seins, phallus, gros ventre, nez. Le corps ne révèle son essence, comme principe grandissant et franchissant ses limites, que

dans des actes tels que l'accouplement, la grossesse, l'accouchement, l'agonie, le manger, le boire, la satisfaction des besoins naturels<sup>21</sup>.

Sur le plan socio-historique, le passeur de frontières regroupe tous les êtres « monstrueux », hybrides et hors normes : les excentriques, les clowns et les anti-sociaux de tous acabits.

Le terme « absolutiste », quant à lui, ne doit pas être pris dans son acception strictement politique, mais plutôt comme la désignation de celui qui cherche à découvrir une forme d'absolu à travers l'élaboration de systèmes rationnels ou l'imposition d'un dogme arbitraire et péremptoire. Qu'il se voue à un idéal de sainteté, de beauté ou de vérité, l'absolutiste voudrait pouvoir dépasser sa condition ; il voudrait se positionner au sommet d'une échelle de valeurs dans laquelle aussi bien lui-même que le monde environnant en seraient réduits au statut d'objets précisément situés, parfaitement appréhensibles et maîtrisables. Bien sûr, dans une perspective grotesque, l'inadéquation entre les capacités humaines et la grandeur de cette entreprise condamne cette dernière à un échec certain.

Les deux figures précédemment évoquées sont liées l'une à l'autre par une opposition diamétrale. Le plus souvent, elles cohabitent au sein des mêmes œuvres, voire des mêmes personnages, ce qui leur permet de se conférer réciproquement la plénitude de leurs significations respectives. Dans les romans rabelaisiens, par exemple, les passeurs de frontières Gargantua et Pantagruel prennent pleinement leur sens grâce aux tenants des valeurs féodales qu'ils renversent par les vertus de leur gigantisme. Inversement, l'absolutisme renversé n'est jamais aussi bien ridiculisé que lorsqu'il est mis en parallèle avec la liberté et la puissance des géants. Le contemplateur immobile naît de la rencontre entre ces deux positions au sein d'une psyché. Nous le retrouvons exclusivement dans la seconde veine du grotesque, celle du malaise face au monde devenu étranger, car il apparaît au sein de la scission romantique entre intériorité et extériorité. Avec le contemplateur immobile, la conscience isolée voudrait, mais sans y arriver, préserver sa plénitude en ne participant pas à un monde profondément méprisé parce que dépourvu de valeurs et d'ordre. Les autres hommes sont d'abord vus comme des marionnettes

---

<sup>21</sup> Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 35.

inconscientes, gouvernées par des forces extérieures toutes-puissantes et arbitraires. Puis, avec le passage quasi obligé à la réflexion sur soi-même, l'individu exclu et condamné à souffrir en toute lucidité, tant des affres communes que de celles relatives à la solitude, en vient à percevoir sa propre position de contemplateur immobile comme la plus insupportablement grotesque.

La typologie à laquelle je me suis essayé a ceci de problématique qu'il serait difficile de pouvoir trouver, dans la littérature, une figure ou un personnage qui corresponde exactement, et sans débordements, à l'un des types précédemment dégagés. Mais comment pourrait-il en être autrement ? Le grotesque, par sa nature même, se doit de ne respecter aucune norme, sous peine d'être fiché, catalogué une fois pour toutes, et de ne plus être du tout grotesque. La pire erreur serait de voir ces figures sommairement esquissées comme des absolus, alors qu'en réalité elles ne peuvent et ne doivent servir, dans une œuvre d'esthétique grotesque, qu'à promouvoir la relativité en dénonçant le « vrai » sous toutes ses formes. Il ne faut les prendre, au mieux, que comme points de repère parfois trompeurs, comme les variables plus ou moins constantes d'un problème toujours mouvant, et en perpétuelle redéfinition. Le grotesque ne cesse de réapparaître sous de nouvelles formes et de déjouer tous les calculs ; il est le type même de la représentation artistique d'une rencontre entre ordre et chaos : jamais l'un de ces deux pôles ne peut apparaître pour donner la mesure sans être aussitôt confronté à son opposé. Le grotesque est toujours et fondamentalement ambigu. Ce que nous croyons être parvenu à saisir de lui en tant que phénomène global ne cesse de nous glisser entre les doigts. Il n'y a que dans le mouvement, la surprise et le mélange inattendu qu'il puisse exister. Voilà pourquoi le grotesque n'a cessé, au cours de la complexe évolution des arts depuis la Renaissance, d'être confondu avec le modernisme et la nouveauté<sup>22</sup>, et aussi pourquoi une étude véritablement fouillée et approfondie ne peut se maintenir dans la pure généralité. Un essai de réflexion théorique sur le sujet qui voudrait atteindre à quelque pertinence se devrait bien plutôt d'examiner avec la dernière attention des exemples concrets, tirés d'un corpus strictement délimité. Si le grotesque refuse les frontières, il revient au chercheur de lui en assigner temporairement selon les

---

<sup>22</sup> Cette correspondance entre modernité et grotesque dans la pensée esthétique constitue l'objet d'étude abordé par Élisheva Rosen, *Sur le grotesque : l'ancien et le nouveau dans la pensée esthétique*, op. cit.

particularités des œuvres étudiées, afin de pouvoir approfondir la compréhension de quelques-uns des aspects de son inépuisable diversité.

## 2. *Méthode d'analyse du roman grotesque*

Dans son analyse du *topos* mouvant qui a été formé au fil des siècles autour du terme « grotesque », Élisheva Rosen a raison de dire qu'après Kayser et Bakhtine, il « ne s'agit plus de se demander si le grotesque ne serait pas une simple curiosité à délaissier, ni même s'il n'est finalement qu'un épisode de la réflexion romantique<sup>23</sup>. » Il semble plutôt « qu'à leur instigation [de Bakhtine et de Kayser], la quête d'une définition adéquate de cette catégorie esthétique soit devenue l'enjeu primordial auquel se trouvent confrontés les chercheurs<sup>24</sup>. » Cependant, un autre problème de taille se pose, que Rosen a négligé de relever, peut-être parce qu'il se situait en dehors des cadres qu'elle avait assignés à son travail : celui de la méthode d'analyse qui puisse mener à la saisie des modalités d'existence du grotesque dans le texte romanesque. À la lecture des principaux ouvrages sur le sujet, il semble qu'une méthode qui permette de relever l'ensemble des stratégies textuelles donnant corps à l'effet esthétique grotesque dans un roman soit encore en voie de perfectionnement, malgré que la plupart des éléments essentiels appelés à la constituer aient déjà été séparément postulés par les chercheurs qui se sont attaqués au problème depuis les quatre dernières décennies.

Bakhtine, dont l'ouvrage était achevé dès 1930 bien qu'il n'ait été accessible au public qu'à partir de 1965<sup>25</sup>, relève nombre de points fondamentaux qui permettent de structurer une méthode d'approche efficiente. Sa conception de la signification philosophique et sociale du rire ; le regard qu'il porte sur l'inversion et la dénonciation de toute forme d'idéologie « sérieuse », réalisées à travers l'utilisation du langage bouffon de la place publique ; sa théorie de la métaphore et des réseaux isotopiques « rabaisants » ; le sens

<sup>23</sup> Élisheva Rosen, *op. cit.*, p. 112.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>25</sup> C'est ce délai de plus de trente ans entre la première rédaction et la publication finale qui a permis à Bakhtine de prendre connaissance des théories de Kayser, qui s'opposaient aux siennes, et de les contester dans l'introduction du *Rabelais*.

sociologiquement révolutionnaire qu'il attribue au « corps grotesque » ainsi qu'à la liesse populaire du carnaval et du banquet : chacune de ses analyses, chacun des axes principaux autour desquels sont structurés son travail et sa pensée se révèlent des plus utiles lorsqu'il s'agit d'appréhender des œuvres d'esthétique grotesque, fussent-elles produites au cours des époques postérieures à la Renaissance. Cependant, il faut reconnaître qu'il serait bien difficile, voire impossible, d'appliquer la théorie et la méthode bakhtiniennes sans restriction aucune. Selon le théoricien russe, toute œuvre écrite dès le tournant du XVII<sup>e</sup> siècle, et même le *Don Quichotte*, doit être considérée comme une forme d'abâtardissement de ce qui trouve son expression la plus aboutie dans l'œuvre rabelaisienne. Cette restriction du champ d'investigation possible, de même que ce côté étrangement péremptoire chez un intellectuel qui, justement, se fait l'apologue de la liberté et de l'affranchissement à travers la dénégation de tout sérieux, expliquent pourquoi très peu de chercheurs intéressés par le grotesque se sont réclamés ouvertement de Bakhtine. La très grande majorité d'entre eux émet, avec raison, de sérieuses réserves quant à son mode d'approche essentiellement polémique, et se rattache plus volontiers à la lignée historique et téléologique instituée par l'ouvrage de Kayser.

Wolfgang Kayser est bien celui qui, le premier, est parvenu à véritablement définir le terrain sur lequel la réflexion à propos du grotesque pouvait se déployer. Sa recherche cerne et relie entre elles chacune des grandes périodes de l'esthétique grotesque à travers les pays, les courants et les âges depuis la Renaissance jusqu'à la seconde guerre mondiale. De la *Commedia dell'arte* au théâtre de l'absurde en passant par Shakespeare et le *Sturm und Drang*, de Rabelais à Thomas Mann, de Bruegel l'Ancien à Max Ernst en passant par Goya : il n'est pratiquement aucune œuvre majeure, tant de la littérature que de la peinture, qu'il n'ait intégrée au vaste ensemble cohérent et évolutif dans lequel la majorité des chercheurs s'entend encore aujourd'hui à voir le corpus quasi exhaustif de l'art grotesque occidental. Mais, malgré une érudition infaillible, la réflexion historique de Kayser souffre de l'immensité même de son étendue. Chacune des œuvres abordées est traitée dans les grandes lignes qui la rattachent au vaste ensemble que Kayser s'efforce de circonscrire. Aucun texte ni même aucun courant ne sont analysés en détail et en profondeur. *Das Grotteske, seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* ne nous offre pas de méthode systématique d'analyse des œuvres qui puisse nous permettre de creuser leurs

significations respectives, afin de parfaire notre connaissance, aussi bien du grotesque et de son sens esthétique que des textes et des toiles mentionnés. Avec raison, sans doute, des chercheurs tels que Philip Thompson et Arthur Clayborough ont reproché à l'ouvrage de Kayser une approche trop ouvertement impressionniste<sup>26</sup>, corollaire d'un manque certain de rigueur méthodologique. Il ne faut cependant pas exagérer l'importance de ces lacunes. À la lumière du sens que donne Jean Starobinski au terme théorie :

*La théorie*, en un sens, est une hypothèse anticipatrice sur la nature et les rapports internes de l'objet exploré [...] Mais en un autre sens, plus lié à l'étymologie, le mot théorie désigne la contemplation compréhensive d'un ensemble préalablement exploré, la vision générale d'un système régi par un ordre sensé<sup>27</sup>[.]

il apparaît que l'œuvre de Kayser a été la première, parmi le courant de la critique littéraire « scientifique » du XX<sup>e</sup> siècle, à avoir énoncé une *théorie* du grotesque. L'ensemble du champ à investiguer, ainsi que le sens global possiblement attribuable à ce champ devaient avoir été circonscrits, même vaguement, avant que quiconque ne puisse légitimement penser à travailler en sens inverse — c'est-à-dire en passant du travail sur le particulier (une œuvre ou un corpus restreint) à la généralisation du savoir et des découvertes.

Bien sûr, les chercheurs qui sont venus à la suite de Kayser et de Bakhtine ont tous approfondi et clarifié le savoir érudit et la connaissance théorique que nous pouvons aujourd'hui rassembler à propos du grotesque. Les savoirs et les techniques méthodologiques propres à de nombreux champs des sciences humaines<sup>28</sup> ont été utilisés afin, non seulement de clarifier les points qui avaient été laissés en suspens par Kayser, mais aussi de définir le rôle que joue l'esthétique grotesque au sein du vaste ensemble relationnel de la culture et de la civilisation occidentales. Dans cette veine, il faut au moins placer à part l'approche anthropologique de Geoffrey Galt Harpham. Son ouvrage, mais aussi ceux d'Arthur Clayborough, de Kelly Anspaugh, d'Elisheva Rosen, de Dominique Iehl, de Richard Pearce... serviront, en temps opportun, mon analyse des

<sup>26</sup> Ces chercheurs critiquent, entre autres, la partie liminaire du texte, dans laquelle Kayser raconte comment son entreprise de recherche a été motivée par le choc ressenti lors d'une visite au musée du Prado.

<sup>27</sup> Jean Starobinski, *L'œil vivant II : La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970, p. 9.

<sup>28</sup> Ce qui, après tout, place bon nombre de chercheurs à la suite de Bakhtine et de son approche socio-philosophique.

romans d'Albert Cohen. Ils mettent tous à la disposition de l'analyste des outils précieux qui permettent d'appréhender, dans leur spécificité, l'une ou l'autre des multiples facettes du grotesque. Cependant, ces études souffrent à peu près toutes du même manque : leurs auteurs ont eu tendance à réduire le sens et la portée de l'esthétique grotesque au seul aspect — discipline scientifique, thème ou problématique — qui avait d'abord retenu leur attention (par exemple le motif du clown dans le cas de Pearce, ou la psychologie d'auteur dans celui de Clayborough). La plupart d'entre eux a fâcheusement délaissé la signification d'ensemble de chacun des textes qui ont servi à appuyer leurs démonstrations. Ce problème explique pourquoi, dans l'élaboration d'une méthode consacrée à l'analyse du roman, et non à celle d'un thème particulier ou du rapport de l'esthétique à quelque discipline scientifique, le recours aux différents apports des travaux post-kaysériens ne puisse se faire que de façon périphérique, et pourquoi il ne me semble pas utile à la définition d'une méthode d'analyse romanesque de m'étendre plus en détail sur chacun des travaux.

Un peu comme le préconisait Lacan à propos de Freud en ce qui avait trait à la connaissance de la psychanalyse, une juste compréhension du grotesque ne peut se dispenser d'un retour aux thèses de Kayser et de Bakhtine. Comme pour la définition du terme<sup>29</sup>, une bonne méthode d'analyse du roman grotesque devra, de prime abord, se situer par rapport aux deux théories, et pouvoir intégrer, en les harmonisant, des éléments propres à chacune d'elles. En accord avec l'idée de Barthes, selon laquelle « le sens ne naît point par répétition, mais par différence<sup>30</sup> », les systèmes de Kayser et de Bakhtine ont ceci de commun que chacun d'eux est structuré par une logique binaire antithétique, presque manichéenne, et que les principes antagonistes qui s'y rencontrent et qui s'y donnent respectivement sens sont exactement les mêmes. Aussi bien pour Kayser que pour Bakhtine, l'effet grotesque naît de la rencontre entre les principes antagonistes d'ordre et de désordre<sup>31</sup>. La différence entre les deux théoriciens réside seulement en ceci que chacun connote positivement l'élément qui, chez l'autre, est perçu et décrit de façon

<sup>29</sup> Cf. pp. 1-12.

<sup>30</sup> Roland Barthes, *Critique et vérité*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, (Tel quel), p. 66.

<sup>31</sup> « Désordre » pris, non pas dans le sens de « déséquilibre » ou de « situation problématique », mais bien comme absence complète de points de repères ou de « vérités » auxquelles il soit possible de se raccrocher. Dans la perspective d'une étude sur le grotesque, « désordre » doit être considéré comme un synonyme de « chaos » ou même, pour employer une terminologie religieuse, de « tohu-bohu ».

négative<sup>32</sup>. Pour Bakhtine, toutes les valeurs « immuables », idéologiques ou sociales, sont appelées à être tôt ou tard transformées en « épouvantails comiques<sup>33</sup> ». Le théoricien russe met l'accent positif sur l'absence de formes fixes et la grande fusion régénératrice que provoque « la vie dans son acception grotesque, c'est-à-dire la vie du grand corps de l'ensemble du peuple<sup>34</sup> ». De son côté, suivant en ceci le point de vue adopté par l'ensemble de la conscience moderne, Kayser regarde avec appréhension l'absence de formes. Pour lui, c'est le désordre et l'inintelligibilité du monde environnant qui sont insupportables. Il définit l'effet grotesque comme l'expression d'un mal de vivre, lequel ne peut être exorcisé, justement, que par une entreprise rationnelle d'attribution de formes, c'est-à-dire par la création d'œuvres d'art grotesques. Ainsi l'art non classique de l'excroissance, de l'irrésolution et de l'angoisse trouve-t-il sa justification en tant qu'il est avant tout « AN ATTEMPT TO INVOKE AND SUBDUE THE DEMONIC ASPECTS OF THE WORLD<sup>35</sup>. »

À partir de ce point commun aux théories de Kayser et de Bakhtine, à savoir le grotesque comme juxtaposition problématique non résolue et non résoluble d'un « ordre » et d'un « désordre », la visée première de l'approche critique du grotesque dans le roman consistera à rechercher quelles sont les *stratégies textuelles* qui organisent l'interrelation et l'affrontement de ces deux principes au sein d'une œuvre donnée.

Dans la très grande majorité des romans grotesques, l'aspect problématique fondamental, et donc le point focal de toute la visée esthétique, résident au sein du principe de désordre. Il est en effet entendu que tout principe d'ordre ne peut forcément venir que postérieurement à la prise de conscience, par l'homme, de sa position dans un univers au départ inintelligible. L'ordre, le dogme, le système de pensée quels qu'ils soient proviennent, ultérieurement à la prise de conscience initiale, du besoin inné d'attribuer une visée téléologique à la situation humaine. Le roman grotesque fonctionne de même :

---

<sup>32</sup> La divergence de point de vue entre les deux chercheurs repose certainement sur des motifs d'ordre sociologique. La question pourrait assurément faire l'objet d'une étude passionnante sur la genèse des théories et des méthodes préconisées par les différents chercheurs, non seulement dans l'étude du grotesque, mais dans celle de la littérature et des arts en général.

<sup>33</sup> Bakhtine, *op. cit.* p. 59.

<sup>34</sup> *Idem.*

<sup>35</sup> Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 188. (Les capitales sont de la traduction anglaise.)

le visage du chaos, ainsi que les significations qui lui sont attribuées par un auteur sont non seulement toujours à la source de la tension symbolique et diégétique qui justifie l'amorce d'un parcours narratif donné, mais aussi à la base du sens final que peut revêtir ce parcours. Comme l'inverse n'est pas vrai, et que le désordre peut très bien être pensé de manière autonome, il me semble préférable de chercher, tout d'abord, à repérer, dans les différents réseaux isotopiques du décor symbolique, ainsi que dans les enchaînements diachroniques de la diégèse, autour de quel(s) grand(s) axe(s) se structure la représentation du chaos. Par exemple, dans le *Decameron* ou dans la nouvelle *The Masque of the Red Death*<sup>36</sup>, la thématique du désordre prend symboliquement place et joue un rôle actantiel à travers le portrait donné de la maladie et de la mort, auxquelles les personnages sont confrontés, et auxquelles ils sont forcés de « répondre ».

Aussi bien dans le Monde que dans cet autre monde réduit qu'est l'œuvre romanesque, tout principe d'ordre vise à expliquer l'univers, pour ensuite déterminer et régir la place que l'humain doit y occuper, à travers la définition (et l'imposition) des comportements et des idées jugés adéquats. Cette « réponse » au désordre est toujours le fait d'un foyer normatif, qui cherche à se préserver, autant que faire se peut, de l'angoisse générée par l'idée d'un chaos généralisé. Dans le roman, l'étude du grotesque demandera que, dans une deuxième étape, une transition soit opérée : de l'analyse du portrait thématique du chaos, le chercheur devra passer au repérage et à l'analyse des différentes voix textuelles qui postulent des « réponses » possibles à la situation problématique initiale. Ici, de par sa forme et sa visée d'ensemble, le roman diffère tout à fait des autres genres narratifs, comme la nouvelle fantastique de Poe ou le recueil à la manière du Boccace. Alors que, dans les deux exemples précédents, une seule réponse type est pleinement développée<sup>37</sup>, le roman met en scène une foule de systèmes divergents qui sont appelés à se juxtaposer et à s'enchevêtrer au fil du texte. Il y a donc non seulement une confrontation binaire (comme dans la nouvelle) entre la représentation du chaos et chacun des systèmes d'ordre pris séparément, mais il y a encore confrontation de ces systèmes les uns avec les autres.

<sup>36</sup> En ce qui concerne la présence, le rôle et la représentation du chaos, le fonctionnement de la nouvelle, du recueil ou du roman grotesque semblent ne pas différer essentiellement. Il y aurait ici matière à entreprendre une étude comparative des genres.

<sup>37</sup> Dans l'œuvre du Boccace comme dans celle de Poe, les personnages combattent le mort par la création d'une forme de vie exquise et aussi détachée que possible du monde environnant, soumis à la mort et à la désolation.

De sorte que les romans instaurent un niveau d'indécidabilité confusionnelle supplémentaire, ce qui raffine et accroît d'emblée l'effet esthétique grotesque.

Les différentes voix à l'œuvre dans le texte romanesque sont habituellement toutes supportées par les représentations d'instances humaines. De deux types, celles-ci se situent sur deux niveaux distincts : il y a tout d'abord la voix organisatrice du narrateur, puis les multiples voix de chacun des personnages ou groupes qui, d'une manière ou d'une autre, assument un faire taxinomique. Prise séparément, chacune de ces voix représente l'une des différentes « réponses » formulées à partir de la même représentation du chaos.

Toute « voix » présente dans le texte devra d'abord nous intéresser en tant que système relativement autonome qui met en place une échelle axiologique de valeurs. Il s'agira, après avoir repéré chacune de ces « voix » à travers la (ou les) instance(s) romanesque(s) qui lui ser(ven)t de support, de déterminer en quoi elles représentent toutes de manière relativement autonome un système cohérent, ou incohérent, qui repose sur des postulats plus ou moins précis et fixes. Sans jamais perdre de vue la relation étroite qui rattache la voix à l'idée initiale de désordre, cette seconde étape de l'analyse nous conduira certainement à retrouver, mais d'une manière beaucoup plus précise et nuancée que précédemment, l'une ou l'autre des figures grotesques typiques dont il a été question au cours de la première partie de ce chapitre<sup>38</sup>.

Une fois que les voix auront été analysées et décrites dans leurs significations singulières, une partie importante et complexe de la tâche restera encore à accomplir. Chacune des voix sociales n'a en effet de sens romanesque que dans l'interaction qui la relie à l'ensemble des autres discours textuels. Il faudra donc voir comment toutes ces voix se rencontrent, s'interpénètrent et influent les unes sur les autres au sein du roman. Nous serons alors à nouveau confrontés à l'idée première (elle remonte au moins à Vitruve) du grotesque comme du type d'art en mouvement qui se plaît à mélanger les différents règnes de la façon la plus inattendue. Deux procédés de décloisonnement caractérisent le roman : 1. le plurilinguisme, ce creuset de toutes les langues sociales, tel que défini par

Bakhtine dans ses travaux sur l'œuvre de Dostoïevski<sup>39</sup> et sur le roman humoristique anglais<sup>40</sup>, et 2. le recours du narrateur aux divers procédés (psychorécit, discours direct et indirect libre) qui donnent accès à ce que Dorrit Cohn nomme *la transparence intérieure*. Ces deux artifices compositionnels permettent au roman de ne pas respecter les frontières qui prévalent partout ailleurs, tantôt en créant un langage où se retrouvent des éléments propres à maintes positions sociales fort distancées les unes des autres, tantôt en ouvrant à l'instance narrative un accès privilégié aux pensées les plus secrètes, et même inconscientes, d'une tierce personne.

Si nous pouvons (et devons) également chercher à définir un foyer normatif de type supérieur, qui se retrouve en dehors du texte dans la personne de l'auteur ou de la classe sociale à laquelle celui-ci appartient, ce ne peut jamais être qu'après une analyse attentive de ce qui nous est donné à lire dans le texte. Tout ce qui fait appel à un élément situé en dehors de l'œuvre ne peut jamais le faire, pour le lecteur du texte, que d'une manière relative à l'œuvre. De même, l'effet esthétique qui touche le lecteur, c'est-à-dire la visée finale de l'acte énonciatif, n'est jamais présent ailleurs que dans cette œuvre. Il est donc préférable de s'intéresser *a priori* au texte lorsqu'il s'agit de comprendre la nature et le *comment* de l'effet esthétique provoqué par celui-ci. Quant à lui, le *pourquoi* extérieur du recours humain à la création d'une forme fixe devrait se retrouver, au moins de manière implicite, dans la forme elle-même. L'importance de cette dernière étape, la sortie du texte immanent dans la recherche d'un *pourquoi*, ne doit cependant pas être mésestimée ou négligée. Elle seule peut attribuer un point final au parcours critique. Le grotesque ne peut en effet avoir un sens pour le lecteur et le chercheur qu'à la condition d'apparaître comme le produit nécessaire des conditions imposées au sein d'un milieu psychologique, historique et social donné. Car il est bien entendu qu'une vague artistique généralisée comme a pu l'être le grotesque au cours de la Renaissance, du XVIII<sup>e</sup> siècle ou du XX<sup>e</sup> siècle ne peut être attribuée à la multiplication d'un même hasard ou à des conditions n'ayant rien à voir avec les bouleversements idéologiques et sociaux qui marquent les

---

<sup>38</sup> Cf. pp. 9-11.

<sup>39</sup> Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, (Slavica), 1970.

<sup>40</sup> Bakhtine, « Le plurilinguisme dans le roman », *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, (Tel ; 120), 1978, pp. 122-151.

époques dans leur ensemble. Impossible de comprendre avec justesse l'importance prise à chacune de ces époques par notre esthétique sans nous référer aux conséquences sociales du schisme luthérien, de l'abandon du monisme cartésien qui survient à la suite des découvertes newtoniennes, ou de la « crise du sens » provoquée par l'atrocité des guerres modernes et de la Shoah.

Évidemment, chacun des postulats précédemment énoncés demeure encore bien flou. Il ne peut en être autrement tant que l'analyse d'un texte n'a pas été entamée. Il me semblait tout de même préférable d'annoncer dès l'abord la nature, la visée, ainsi que la direction du parcours analytique que j'entends maintenant amorcer, tout en indiquant aussi clairement que possible les raisons qui le motivent, et tout en sachant bien que ces raisons et ces visées ne pourront apparaître dans toute leur clarté qu'en cours de route.

### 3. Pourquoi étudier les romans d'Albert Cohen à l'enseigne du grotesque ?

Les fondements de la recherche et de l'analyse ici entreprises reposent essentiellement sur la confrontation entre deux ordres complémentaires de la réalité artistique et littéraire : la catégorie esthétique et l'œuvre particulière qui peut y être rattachée. Le choix d'un roman à analyser dépend des possibilités que nous offrent les particularités thématiques et compositionnelles originales de ce roman, non seulement d'élargir et d'approfondir notre compréhension du grotesque, mais également d'être elles-mêmes éclairées par le recours qui sera inévitablement fait aux catégories et aux concepts liés à cette catégorie esthétique.

Parmi le nombre accru des chercheurs qui aujourd'hui s'intéressent à l'œuvre d'Albert Cohen, encore aucun n'a évoqué la compatibilité qui rattache *Belle du Seigneur*-*Les Valeureux* à l'ensemble de la littérature d'esthétique grotesque. Ceux qui se sont intéressés d'un peu près à Cohen n'ont pratiquement jamais manqué de mentionner le côté « baroque » de son écriture. Pourtant, peu se sont encore essayés à définir la portée esthétique de ce « baroque ». Les études les plus importantes — les plus citées — ont

surtout abordé les romans sous l'angle de la mythocritique et de la thématique<sup>41</sup>, de la poétique formaliste<sup>42</sup>, ainsi que de la sociologie de la littérature<sup>43</sup>. Chacun de ces travaux met en lumière l'une ou l'autre des grandes stratégies de contradiction bivalentes, et ambivalentes, autour desquelles les différents niveaux significatifs du roman cohénien sont structurés. Ces stratégies ont été relevées, puis étudiées sous les angles auxquels donnait accès le recours à différentes approches théoriques, mais toujours d'une manière qui les isolait du principe d'unité formé par les romans. Alors que toutes ces stratégies textuelles, tous ces grands niveaux de contradiction participent d'un même effet esthétique, l'œuvre de Cohen apparaît encore, dans le panorama que nous offre maintenant la diversité des travaux critiques, comme un ensemble de pièces hétéroclites qui se laisse difficilement rassembler. L'originalité de l'écriture romanesque cohénienne réside dans le passage incessant qu'elle effectue entre les styles, les types de narration, les registres de langage et les points de vue sociaux les plus différenciés. C'est dans cette diversité, dans cette quasi impossibilité à circonscrire le foisonnement de l'écriture qu'il faut rechercher son principe d'unité. Conçu comme un agencement de différentes stratégies textuelles qui vise à créer un effet optimal de confrontation non résolue et non résoluble entre ordre et chaos, le grotesque romanesque offre dès l'abord cette possibilité, cet espoir, de pouvoir enfin ramener l'interaction complexe des multiples aspects de l'écriture cohénienne sous la bannière d'une intentionnalité esthétique cohérente.

Comme on sait, *Belle du Seigneur* et *Les Valeureux*, devaient, au départ, ne former qu'un seul roman. Celui-ci fut scindé à la suite des réserves formulées par l'éditeur quant à la « monstruosité » du texte. Cependant, lorsqu'ils sont considérés dans leur unité, ces deux romans s'avèrent un cas à peu près unique de la littérature du XX<sup>e</sup> siècle, dans lequel coexistent et interagissent des éléments propres à chacune des deux lignées du grotesque. Du côté des *Valeureux*, nous retrouvons un grotesque typiquement rabelaisien, tel que le comprenait Bakhtine, où l'accent est d'abord mis sur toutes les formes d'excroissances,

---

<sup>41</sup> Voir Carole Auroy, *Albert Cohen : une quête solaire*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996 et Philippe Zard, *La fiction de l'Occident : Thomas Mann, Franz Kafka, Albert Cohen*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, (Littératures européennes).

<sup>42</sup> Voir Claire Stolz, *La polyphonie dans Belle du seigneur d'Albert Cohen : Pour une approche sémiostylistique*, Paris, Honoré Champion, 1998, (Littérature de notre siècle ; 8).

<sup>43</sup> Voir Denise Goitein-Galperin, *Visage de mon peuple : Essai sur Albert Cohen*, Paris, Nizet, 1982 et Albert Bensoussan, *L'échelle sépharade*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1993, (Écritures arabes ; 97).

sur l'exagération constante et sur la participation à la vie dans toutes ses outrances. Du côté de Solal, et de la société genevoise, nous sommes confrontés à une approche dénonciatrice plus près de la vision satirique swiftienne. De même qu'une juste conception et une claire définition du grotesque s'avéreront utiles à créer une approche heuristique adéquate du chef-d'œuvre de Cohen pris comme un tout signifiant, l'étude de cette totalité romanesque, dans tous les aspects de sa diversité<sup>44</sup>, nous permettra en contrepartie de voir comment les conceptions « antithétiques » du grotesque peuvent très bien interagir au sein d'un même texte, se confrontant, s'harmonisant et se renforçant mutuellement dans leurs significations respectives. De sorte que les romans de Cohen constituent l'un des rares espaces où la vieille, et fondamentale, contradiction entre les points de vue de Kayser et de Bakhtine trouve la voie de son dépassement, non plus par raisonnement et théorie abstraite, mais par la réalité concrète de l'œuvre même.

---

<sup>44</sup> Il va sans dire que l'étude de « cette totalité romanesque dans tous les aspects de sa diversité » laissera une plus large part à la partie *Belle du Seigneur* qu'à celle des *Valeureux*, non seulement à cause de l'étendue inégale des textes, mais aussi (surtout) parce que les personnages principaux (Ariane et Solal) se retrouvent exclusivement dans le premier roman, et que celui-ci va beaucoup plus loin que le second dans la diversification et l'interaction des styles littéraires et des points de vue divergents.

## Chapitre premier

### La « cohue des réussisseurs et des avides d'importances »

#### 1. *La société : une « toile de fond » délirante*

Le roman grotesque met en place un système d'oppositions binaires entre une représentation du désordre et une pluralité de « réponses », qui tendent toutes à découvrir, puis à imposer un ordre. Il importe donc de rechercher en premier lieu, par l'intermédiaire de quel thème, motif, personnage ou effet de structure la représentation littéraire du chaos peut en venir à s'incarner. Ensuite seulement, il sera possible de comprendre ce à quoi chacune des « voix » textuelles cherche à « répondre », puis de définir de quelle façon chacune de ces « voix » parvient, ou ne parvient pas, à « répondre », c'est-à-dire à restaurer l'ordre.

Au sein d'une culture donnée, qui est un principe collectif d'ordre, le chaos est le plus souvent considéré comme cet au-delà étrange et menaçant où règnent toujours les forces néfastes (représentées, le plus souvent, par la culture des ennemis). Dans la tradition occidentale, le désordre a surtout été représenté par l'image négative d'un grouillement anarchique au sein duquel l'humain est (ou serait) submergé, sans que ne s'offre à lui la possibilité d'exercer la moindre emprise<sup>45</sup>. Bien qu'inclus dans une cosmogonie chrétienne, *L'Enfer*, ainsi que la partie « infernale » du triptyque *Le Jardin des délices* de Bosch nous offrent des illustrations picturales exemplaires de cette réalité archétypale.

---

<sup>45</sup> On consultera, à ce sujet, Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, 1969.

Cependant, bien que la répugnance inspirée à chacun par l'idée d'une multiplicité qui s'agite soit toujours indissolublement liée à l'archétype du chaos, les formes destinées à représenter ce dernier esthétiquement s'avèrent des plus variées, selon les époques et les œuvres. Elles vont de la prolifération anarchique, comme chez Bosch, au plus complet dénuement, ce que nous retrouvons dans une très large partie du théâtre moderne. Chez Beckett par exemple, le chaos est associé à la réduction, au plus parfait dépouillement de toute vérité ou de toute réalité. Le délire y est le fait de l'humain qui désespère de pouvoir jamais combler le vide<sup>46</sup>.

Mettant en place un point de vue juif sur un univers majoritairement occidental et chrétien, puis un point de vue masculin sur la féminité, l'œuvre romanesque de Cohen nous offre un parfait exemple de chaos attribué à l'étrangeté du mode de pensée, de l'échelle de valeurs et du type d'organisation sociale autour desquels est construit le « Monde » de l'« Autre ». *Belle du Seigneur* demeure cependant tout à fait particulier en tant que roman grotesque. Plutôt que de mettre en place, comme point de départ structural, une image du chaos qui soit dès l'abord dépouillement ou foisonnement anarchique, le narrateur pose, à partir des images de la société occidentale et de la féminité qu'il veut projeter, la représentation paradoxale d'un désordre structuré. Le chaos qu'il nous propose adopte, sur le plan humain, la forme de la plus stricte hiérarchie sociale.

Le portrait de la société et de l'Homme qui nous est donné par Cohen à travers la représentation des membres de la Société des Nations dénonce la double nature des Occidentaux. D'une part, ceux-ci se rallient sous la bannière des idées politiques et chrétiennes du bien commun et de l'union des peuples. D'autre part, ils échouent à transposer ces idées ailleurs que dans le discours, tant sont grandes leur avidité de puissance et leur fascination pour ce que le narrateur du roman, ou son héros, nomment à plusieurs reprises « l'abject amour de la puissance, l'adoration femelle de la force<sup>47</sup> ». Le

---

<sup>46</sup> À ce sujet, il faut consulter l'article de Dominique Iehl, « Grotesque ou réduction ? Aspects du théâtre allemand au XXe siècle », *Études germaniques*, revue trimestrielle de la Société des Études Germaniques, vol. 43, no 1, Paris, Didier Érudition, Janvier-Mars 1988, pp. 97-108.

<sup>47</sup> Albert Cohen, *Belle du Seigneur*, Paris, Gallimard, 1968, p. 240. Dorénavant, les citations tirées de ce livre seront marquées par les initiales BS.

chapitre XXVI de *Belle du Seigneur*<sup>48</sup>, consacré au « cocktail Benedetti », est l'un des passages les plus caractéristiques de la manière dont la société occidentale est textuellement constituée en élément représentatif du chaos. La description suivante, consacrée à une situation mondaine typique de l'univers cohénien, contient à elle seule la quasi totalité des effets de structure et des motifs isotopiques que nous retrouvons disséminés dans l'ensemble du roman, et qui permettent de donner une forme littéraire à une idée précise du désordre :

Verres givrés en main et y contemplant les glaçons flottants, les invités importants étaient, selon leur tempérament, furieux ou mélancoliques lorsqu'ils étaient abordés ou happés au passage par un invité moins important et en conséquence inutile à leur ascension mondaine ou professionnelle. Le regard vague et l'esprit absorbé par des méditations stratégiques, feignant d'écouter le raseur qui, tout ravi de sa capture, faisait le charmant et le sympathique, ils n'en supportaient l'improductive compagnie que provisoirement et en attendant mieux, c'est-à-dire la fructueuse prise de quelque supérieur. Ils la supportaient soit parce qu'elle leur procurait un plaisir passager de puissance et d'affable mépris, soit parce qu'elle leur donnait une contenance et les préservait de la solitude, plus redoutable encore que d'être vu en conversation avec un inférieur, ne connaître personne étant le plus grand des péchés sociaux. D'ailleurs, causer avec un moindre ne discréditait pas si l'on savait prendre un air protecteur et suffisamment distrait, le bout d'entretien étant alors attribué à la bienveillance. Mais encore fallait-il n'en pas abuser, le terminer rapidement et se réhabiliter sans retard par une conversation avec un supérieur. C'est pourquoi les importants, tout en marmonnant de vagues « oui oui, certainement », avaient des yeux inquiets et mobiles, surveillaient la bourdonnante cohue et, sans en avoir trop l'air, la balayaient d'un regard circulaire et périodique, phare tournant, dans l'espoir du poisson de choix, un surimportant à harponner dès que possible. (BS, 232-233)

La technique descriptive place le lecteur devant ce qui lui est donné comme une situation itérative type. Dès la première phrase, l'emploi du pluriel, pour désigner « les invités importants » comme sujet et point focal principal du passage, suggère l'existence d'une règle actantielle générale à laquelle chacun des « invités », du moment qu'il est « important », n'a d'autre choix que de se plier. D'autre part, comme le passage nous relate une relation d'entre-deux éternellement réitérée, il existe une seconde règle

---

<sup>48</sup> BS, pp. 232-240.

actantielle générale, à laquelle tout invité, du moment qu'il est « inférieur », est lui aussi forcé de se plier. Il faut donc convenir que c'est d'abord l'existence d'un carcan comportemental et d'une structuration sociale des plus rigides qui est ici mise d'avant. Schématiquement, toute rencontre mondaine ne peut jamais aboutir qu'à la mise en présence d'un « moindre » et d'un « important », ce dernier désirant invariablement mettre fin à la rencontre afin de la reproduire à l'identique, mais en y jouant le rôle du « moindre ». La permanence de ces jonctions types entre deux individus est assurée par la présence implicite d'un regard normatif que le texte n'attribue à aucun actant précis, et que le lecteur, de ce fait, associe à l'existence diffuse d'une conscience collective surmoïque. Seule une semblable instance, implicite et omniprésente, peut expliquer que de « ne connaître personne » soit « le pire des péchés sociaux », et qu'après toute dérogation auprès d'un « inférieur », il soit indispensable à un « important » de « se réhabiliter sans retard par une conversation avec un supérieur ».

Alors que le narrateur s'en tient à une apparence d'objectivité factuelle, et qu'il évite constamment de porter directement quelque jugement, c'est ce regard évaluatif social qui est chargé d'attribuer à chacune des rencontres une connotation précise, par exemple « la bienveillance » de l'important pour son inférieur. Cependant, ce regard évaluatif est d'emblée discrédité aux yeux du lecteur. Impossible, en effet, d'attribuer à la bienveillance les rapports que l'« important » entretient avec le « moindre », du moment où l'on sait que le second est en réalité considéré par le premier comme un « raseur » — en fait foi l'usage polyphonique du langage d'autrui par le narrateur —, auprès duquel il est tout juste possible d'éprouver « un plaisir passager de puissance et d'affable mépris ». L'emploi d'une technique littéraire plurilingue et l'incursion du narrateur dans la conscience des personnages placent le milieu décrit sous le signe de la contradiction interne. Dans la sphère intradiégétique, le regard évaluatif porté implicitement par la collectivité existe d'une manière indubitable, voire « objective ». Mais le mode de traitement littéraire qui en rend compte nous force à voir l'ensemble du passage précédemment cité sous le jour de l'ironie, du parti pris et de la distanciation polémique. La possibilité de pouvoir continuer à parler d'une quelconque forme d'objectivité ou même de désengagement du descripteur par rapport à l'objet de sa description semble dès lors fortement compromise. Pourtant, les éléments rapportés par la description sont tous

strictement factuels, ce qui, dans la logique énonciative du texte, empêche le lecteur de postuler que le jugement implicitement porté par le narrateur puisse ne pas être valable. Cohen révèle déjà toute la portée de la position narrative ambiguë qu'il est parvenu à établir. Pour que le texte fonctionne de la manière voulue, il importe tout autant de montrer l'existence d'un chaos que de s'assurer que celui-ci soit unanimement rejeté comme pôle négatif. Le narrateur y parvient ici, sans jamais énoncer directement un point de vue idéologique subjectif qui pourrait, sans réfraction, lui être assigné, et qui pourrait alors être légitimement contesté.

Avec la dénonciation de l'hypocrisie inhérente au milieu, remarquons que nous est aussi donnée, peut-être plus que partout ailleurs dans le roman, une image réductrice des individus sociaux. Nous sommes placés en face d'êtres réifiés, dont l'existence ne trouve à se réaliser que par une complète soumission à des lois comportementales strictes. Cohen fait du haut fonctionnariat un espace social à la fois absurde et aliénant, qui retire à ses membres toute forme d'individualité. Non seulement le comportement des « invités » est mécanisé par une loi immuable, mais chacun d'eux n'est jamais décrit que par la seule caractéristique qui importe à cette loi mondaine : son positionnement social. Réduction optimale, cette unique caractéristique n'implique jamais, pour le descripteur, que l'emploi d'un seul mot : « moindre », « important », « surimportant », et même, à la page suivante, « sursurimportant ». La différenciation entre l'individu et ses semblables ne se situe jamais au niveau de la caractérisation, mais uniquement de la variation quantitative d'une caractéristique commune. De ce fait, la socialité s'inscrit en premier lieu sous le signe de la vacuité intérieure : les invités du « cocktail Benedetti » ne sont plus des humains libres, mais des réceptacles d'« importance ». Nous retrouvons bien une structuration dans le portrait dressé de la SDN ; mais cette structuration ne peut acquérir le statut de cosmos, puisque, ni le narrateur, ni le lecteur ne peuvent y voir une quelconque forme d'adéquation avec les principes d'humanité ou de vérité. Le portrait du haut fonctionnariat nous renvoie plutôt à une forme assez particulière, et fort caractéristique du roman cohénien, de cette « idée d'une force inhumaine, étrangère, qui régit les hommes et les transforme en marionnettes<sup>49</sup> », définie par Bakhtine comme l'essence même de la perception romantique et moderniste du grotesque. Idée appuyée et renforcée par

Dominique Iehl, selon qui le « mouvement qui automatise l'homme et le transforme en un pantin et une chose est la première forme du grotesque moderne, qui renverse la prolifération rabelaisienne en un processus de mécanisation et de réduction<sup>49</sup>. » Ce texte si souvent qualifié d'inclassable qu'est *Belle du Seigneur* se retrouve donc au sein d'une tradition littéraire.

Si, d'un côté, les individus sont dominés par les lois sociales, et réduits eux-mêmes à un degré quantitatif, d'un autre côté, le groupe hiérarchisé est dépourvu de limitation. La situation décrite par le narrateur est susceptible de se reproduire à l'infini. Rien dans le texte ne laisse supposer au lecteur que l'étagement entre le « moindre », l'« important », le « surimportant » et le « sursurimportant » puisse aboutir. L'échelle est stricte, rigide, perdurable, oui, mais la quête « d'ascension mondaine ou professionnelle » au sein de laquelle elle dirige chacun ne conduit à aucune finalité. Comme nous l'apprend un peu plus loin le narrateur, « les sociaux sont insatiables » (BS, 234). Dans sa description du « cocktail », le narrateur suggère à la fois le vide intérieur de chaque individu et l'existence extérieure d'une mouvance infinie, sans aucun but autre qu'elle-même, ce qui nous renvoie à l'idée d'un grouillement irrépressible et insensé, c'est-à-dire à notre second mode possible de représentation du chaos.

Si l'emploi du néologisme « surimportant », auquel succède l'emploi de « sursurimportant », insinue l'idée d'un mouvement ascensionnel qui se dirige vers l'infiniment grand (ou l'infiniment « important »), d'autres passages du texte montrent que cette structuration existe également en sens inverse, et qu'alors l'étagement se poursuit vers le bas, en direction de l'infiniment petit. Mis en relation avec le chapitre XXVI, le court passage consacré à Saulnier, l'huissier du bureau de Solal, apparaît comme une forme exemplaire de rabaissement carnavalesque. Le haut et le bas de la société correspondent. Entre les individus qui appartiennent aux classes les moins importantes existe une forme d'interaction sociale en tous points identique à celle qui a cours parmi les invités du « cocktail », si ce n'est que la grossièreté du milieu populaire,

---

<sup>49</sup> Bakhtine, *Rabelais*, op. cit., p. 50.

<sup>50</sup> Dominique Iehl, *Le grotesque*, op. cit., p. 45.

illustrée par l'attitude et le langage de Saulnier, permet ici à Cohen de montrer dans toute leur outrance les différentes implications des rapports hiérarchiques :

Saulnier ferma pieusement la porte, fit quelques pas, sourit à Ariane, personne charmante puisqu'elle accompagnait un fonctionnaire sympathique et doué. Soudain, s'étant retourné, il s'aperçut que la porte était restée entrebâillée. Il s'élança, tira à lui le battant chéri avec des précautions de mère. Sourcils jupitériens, il passa son mécontentement sur Octave, son subordonné et souffre-douleur [...]

-Petit salaud, souffla-t-il à voix basse et la bouche tordue de haine, pourquoi que tu m'as pas averti ? Alors, c'est moi que je dois tout faire attention à tout ? Et si le patron s'enrhume, tu t'en fous, toi ?

Et tout en souriant de nouveau à Ariane, il appuya fortement son pied sur le cor d'Octave qui éloigna sa chaise sans protester et continua, au ralenti, ses cocottes de papier, plus petites, comme de juste, que celles de son chef. (BS, 88-89)

Dans la perspective la plus réduite, qui va jusqu'au volume des cocottes de papiers faites par les inférieurs inégaux, cette répétition de l'identique à des points du roman relativement éloignés renforce ce que Philippe Hamon nomme l'« effet de réel »<sup>51</sup>, c'est-à-dire, dans le cas qui nous intéresse, l'impression obtenue, par l'accumulation de détails convergents, qu'existe effectivement un principe mécanique réglant la vie, les pensées et les comportements des hommes de toutes les castes. Comme les « importants » du cocktail, simultanément ennuyés par le « raseur » et méditant le moyen d'intéresser un « surimportant », Saulnier, à la fois courtisan d'Ariane et tortionnaire d'Octave, est un être de double nature qui adopte un mode de comportement uniquement en fonction de la position sociale attribuée à son interlocuteur. Encore une fois, l'être est dépourvu de caractère propre ; l'obséquiosité en face d'Ariane et la tyrannie à l'égard d'Octave s'expliquent uniquement par l'existence implicite d'un rapport quantitatif. Les humains, encore une fois, sont ramenés au stade d'objets mesurables.

Le passage consacré à Saulnier nous introduit à une autre technique narrative caractéristique des romans de Cohen, que nous allons ensuite retrouver, utilisée de manière moins explicite, dans le passage tiré du chapitre XXVI<sup>52</sup>. Dans chacun des deux fragments, le narrateur met en place des réseaux isotopiques qui s'entremêlent et qui

<sup>51</sup> Voir Philippe Hamon, « Thème et effet de réel », *Poétique*, no 64, novembre 1985, pp. 495-503.

<sup>52</sup> Cf. p. 25.

amènent, par leur condensation, un dénigrement optimal des personnages et des situations décrites. Dans les deux cas, le narrateur parvient à incorporer le maximum d'éléments isotopiques à chacune de ses phrases grâce à l'emploi d'une figure poétique privilégiée. Cette dernière justifie la présence juxtaposée de mots qui appartiennent aux registres les plus disparates. Dans la description de Saulnier, le recours à l'hyperbole est manifeste. Bien sûr, le grossissement systématique des actions et des réactions du personnage permet au narrateur de créer un effet homérique renversé, c'est-à-dire non pas une exaltation du sujet exprimée à travers le gigantisme des éléments du décor, mais bien un rabaissement maximal obtenu par l'accent ironiquement porté sur la petitesse et l'insignifiance du milieu situationnel. Mais l'hyperbole est également employée afin d'introduire des vocables qui renvoient à deux ensembles isotopiques fort éloignés de l'action décrite : l'amour et la sacralité. Saulnier, devenu devant Octave une figure jupitérienne, referme « pieusement » la porte de son supérieur, puis il tire « à lui le battant *chéri* avec *des précautions de mère* ». Ce ne sont plus seulement un personnage ridicule et le principe hiérarchique qui sont ici moqués, mais bien l'ordre des valeurs perverti par les différentes implications de la structuration sociale européenne sur ceux qui y sont engagés. Avec les jeux isotopiques, une situation infime entre en correspondance avec un renversement généralisé (désordre s'il en est) de l'échelle des valeurs. Par le recours à cette technique stylistique, les possibles angles d'attaque et les motifs justifiant le rabaissement se sont multipliés. De son côté, le sens de ce rabaissement a pris une ampleur considérable.

Dans le paragraphe qui concerne le « cocktail Benedetti », se retrouve un entrelacement isotopique encore plus complexe que dans le fragment consacré à Saulnier. Une fois de plus, le procédé vise à charger l'objet décrit de la connotation la plus négative possible. Cependant, la figure poétique qui permet ici de recourir au matériel isotopique n'est plus tant l'hyperbole que la métaphore, la comparaison et leurs dérivés<sup>43</sup>. Chacune des isotopies ici en cause joue un rôle important dans le décroisement des règnes, le brouillage des catégories et la multiplication des fragments hétérogènes comme mode privilégié de représentation rabaisante de l'Occidental. Sous le nombre des images par lesquelles ce dernier est textuellement fixé et ridiculisé, il apparaît littéralement sous les traits d'un être hybride, fondamentalement ambivalent et contradictoire. Nous revenons

ici à l'idée de G. G. Harpham, citée en introduction<sup>54</sup>, à propos de l'importance toute particulière que revêtent l'image et la métaphore dans les procédés littéraires de l'esthétique grotesque.

Bien qu'il appartienne moins à l'univers des tropes qu'à une formulation courante assez banale, l'emploi du terme « abordé », pour désigner le mode d'approche du supérieur par l'inférieur, nous confronte dès le départ à une isotopie absolument fondamentale au sein de la logique romanesque de *Belle du Seigneur* : la superposition entre les rapports de force sociaux et ceux de la séduction-sexualité. Plus loin, la correspondance entre les deux éléments se renforce lorsque le narrateur décrit l'abordeur comme celui qui « [fait] le charmant et le sympathique ». Il faut remarquer que l'emploi du verbe « faire » dans le segment précédent renvoie à l'idée d'une vie théâtrale, dans laquelle nous retrouvons non seulement le besoin de grégarisme, mais aussi l'obligation constante pour chacun de s'aliéner dans la projection de l'image de soi jugée adéquate, c'est-à-dire la plus susceptible d'obtenir à l'intéressé les faveurs de l'objet de sa convoitise. Dans un autre passage tiré du même chapitre, il est dit que le but d'un inférieur qui médite l'approche d'un supérieur est de pouvoir « s'approcher tout naturellement et de se joindre, à son tour fémininement jouissant, au cercle des autres vassaux. » (*BS*, 234) La sexualité, de même que la séduction théâtralisante qui en est inséparable, sont toutes deux négativement connotées. Tout au long du texte, chacun des personnages est alternativement ramené, selon qu'à ce moment il occupe la position d'inférieur ou de supérieur, dans l'une ou l'autre catégories de sujet désirant ou d'objet convoité. Comme nous le verrons, si les rapports hiérarchiques ne peuvent être dissociés d'une forme implicite de sexualité, inversement, aucune sexualité dans *Belle du Seigneur* n'est tout à fait exempte de rapports hiérarchiques. Les deux termes se renforcent dans leur négativité, et placent résolument toutes les relations entre Occidentaux sous la bannière de l'avidité, comme le montre cet autre passage, que Bakhtine aurait certainement qualifié de forme abâtardie du carnaval populaire : « Sous les rires, les sourires et les plaisanteries cordiales, un sérieux profond

---

<sup>53</sup> Par exemple la catachrèse, la métonymie et la synecdoque.

<sup>54</sup> Cf. p. 8, note 21.

régnaient, tout d'inquiétude et d'attention, chaque invité veillant au grain de ses intérêts mondains. » (BS, 233)

La convoitise mondaine, rapprochée de l'appétit sexuel, renvoie au motif de l'animalité et de la prédation. Le terme « abordé » ne désigne que la moins violente des deux techniques possibles d'approche données par le texte, la seconde étant évoquée par l'emploi de « happé ». Du désir sexuel qui convie à la séduction, le texte, par cette simple conjonction de termes, nous amène à franchir le pas qui nous séparait encore du domaine de la manducation, forme agressive de saisie et de destruction de l'autre en vue de s'en accaparer la puissance. Ici, la métaphore joue pleinement de la potentialité que lui reconnaît Harpham : d'une simple approche sociale elle fait, au point de vue littéral, un acte de cannibalisme. Mais encore une fois, ce qui n'est d'abord qu'esquissé par l'emploi d'un mot devient de plus en plus manifeste. Lorsque le narrateur passe de la description de l'« inférieur » « tout ravi de sa *capture* », ce n'est qu'afin de nous préciser que, de son côté, l'« important » espère lui-même la « fructueuse *prise* de quelque supérieur ». Plus loin, il nous est dit que l'« important » espère « un *poisson de choix*, un surimportant à *harponner* dès que possible. »<sup>55</sup> Dans un autre paragraphe, le « surimportant » est lui-même intégré par une comparaison à ce règne animal de la prédation. Le passage nous renvoie lui aussi simultanément aux idées complémentaires de capture et de séduction : « Doux et patient comme le phoque devant le trou creusé dans la glace et où va peut-être apparaître le poisson, il [le surimportant] attendait et préparait en sa sociale caboche un sujet de conversation vif et amusant, susceptible d'intéresser le sursurimportant et de lui en valoir la sympathie. » (BS, 234)

Il est encore possible de monter d'un degré sur l'échelle de la violence perpétuée à l'égard d'autrui avec une isotopie qui n'est qu'ébauchée dans notre paragraphe, mais qui prend ailleurs une importance considérable : celle de l'agression armée et de la guerre proprement dite. L'esprit du supérieur est absorbé, comme il nous est dit, par des « méditations stratégiques », lesquelles renvoient évidemment en premier lieu à une

---

<sup>55</sup> Notons au passage que l'action de harponner l'objet de son désir n'est pas sans nous renvoyer symboliquement à notre première isotopie. La condensation de l'écriture cohénienne invite constamment le lecteur à superposer des éléments *a priori* hétérogènes.

imagerie militaire (mais aussi à une imagerie de la séduction ou de la chasse, tant il est vrai que la métaphore est un agent privilégié de l'interpénétration des règnes). À partir de cette unique évocation explicite du monde des armes, il est tout à fait possible de voir la « fructueuse prise » espérée, non seulement comme un trophée de chasse, mais aussi comme un exploit militaire, dans le sens où il est possible de dire qu'une ville assiégée a été « prise ». (On peut également dire d'une femme désirée qu'elle a été « prise ».) Comme le « raseur » du texte, le guerrier qui ramène un prisonnier de choix n'est-il pas, lui aussi, « tout ravi de sa capture » ? Dans la même lignée, rien n'empêche de considérer comme bivalent le terme « abordé », qui constituait notre point de départ. Au premier niveau, dans le contexte qui nous intéresse, il est indéniable que ce mot désigne une approche séductrice. Mais ne désigne-t-il pas aussi, et dans la première acception qu'en donne le dictionnaire, « [s]e mettre bord à bord avec un navire ; éperonner (un navire)<sup>56</sup> » ? D'ailleurs, comment ne pas retrouver, dans le « éperonner » de la définition, le « harponner » dont il était question plus haut ?

Comme le texte cohénien s'en tient toujours à la plus grande ambiguïté, il est à peu près impossible pour le lecteur de déterminer avec certitude si les mots employés, les figures de style et les formulations appartiennent à l'imagerie du narrateur ou si elles découlent d'un emprunt effectué au langage et au point de vue du personnage. En ce sens, l'étude des trois premières isotopies (la séduction théâtrale, la prédation et l'agression belliqueuse) nous amène à constater que, paradoxalement, le supérieur tellement attrayant est rabaisé par les gens mêmes qui subissent son attraction à un niveau infra-humain : celui d'une proie à capturer, d'un ennemi à vaincre ou d'un objet sexuel à fasciner. Dans les trois cas, l'« important » est finalement considéré, par le « moindre », comme un être inférieur, puisque ce « moindre » envisage de s'accaparer cet « important », afin de pouvoir, grâce à lui, « augmenter son *capital* de connaissances. » (BS, 234) Les différentes isotopies nous ramènent toutes à la même caractéristique déterminante : un appétit de possession et de domination qui ne peut être assouvi. Dans la société, l'« Autre » n'est jamais envisagé en tant qu'humain, mais plutôt en tant que moyen plus ou moins utile à « l'ascension mondaine ou professionnelle ». Nous voici parvenus à la

---

<sup>56</sup> *Le nouveau petit Robert I*, 1993, p. 6.

dernière isotopie dont il sera question en rapport avec le passage cité : celle de l'économie et de la productivité. Le désir d'accumulation (ou de conquête, ce qui revient au même) se situe au centre du passage cité. Chacun veille « au grain de ses intérêts mondains ». Le profit n'est pas ici monétaire, mais humain (un « capital de relation »), ce qui renforce, encore, le portrait réifiant des individus. Le supérieur qui désire poursuivre son « ascension » ne supporte « l'*improductive* compagnie que provisoirement et en attendant *mieux*. » Tous étant situés sur une échelle graduée, il importe toujours de pouvoir mettre la main sur une « *fructueuse* prise ». Les exemples similaires se multiplient non seulement dans le paragraphe cité, mais dans l'ensemble du chapitre, et même du roman<sup>57</sup>.

Par une approche différente, l'étude de l'interaction des figures poétiques et de l'entrelacement isotopique, nous en revenons au même point que précédemment, c'est-à-dire à l'individu considéré non pas en tant qu'humain, mais en tant qu'élément quantifiable, déterminé par une structure comportementale mécanique. Cette autre multiplicité anarchique, celle du foisonnement des figures poétiques intriquées, renvoie elle aussi à la vacuité intérieure des personnages décrits. Le romancier donne simultanément à son lecteur deux points de vue identiques, mais qui émanent de procédés littéraires différents et d'instances textuelles diamétralement opposées. Comme nous l'avons vu, la description factuelle du milieu met en place un point de vue, il est vrai réfracté, mais indubitablement attribuable à l'énonciateur, selon lequel les « sociaux » ne peuvent être considérés autrement que comme des « choses » à la fois grouillantes et vides. Par le recours à la métaphore et à l'entrelacement des isotopies, procédés stylistiques qui impliquent une polyphonie certaine, le narrateur nous donne simultanément une opinion en tous points semblable à la sienne, mais qui provient de la logique collective décrite. Puisqu'elle est d'abord le fait des « sociaux » eux-mêmes dans leurs rapports les uns avec les autres, comment leur chosification subséquente par le narrateur pourrait-elle ne pas être justifiée ? La concordance des points de vue antagonistes nous donne la réification des membres de la SDN par le narrateur comme la résultante d'une compréhension adéquate du milieu, et comme le juste reflet de la réalité.

---

<sup>57</sup> Adrien, par exemple, se rend aux pas perdus afin de pouvoir rencontrer des « huiles ». Vers la fin du roman, madame Forbes et mme de Sabran commencent dans le rejet d'Ariane et de Solal, qui sont alors devenus des déclassés sociaux inutiles et même nuisibles à « l'ascension mondaine et professionnelle » (cf. p. 41).

La construction littéraire, fortement teintée d'idéologie, qui fait de la socialité européenne le pôle chaotique sur lequel repose la forme grotesque du roman est constamment présentée de façon à projeter une apparence de réalité objective, ce qui doit évidemment contribuer à emporter l'adhésion du lecteur, et donc à asseoir la vision esthétique véhiculée par le texte.

## 2. *Des monstres féminins*

Il n'y a cependant pas que la dénonciation des tangentes comportementales qui soit mise à contribution par Albert Cohen dans le façonnement d'une représentation littéraire du chaos. Un type de personnage précis, lié de près au « social », permet, non plus de dénigrer des forces et des tendances collectives, mais bien d'intégrer au roman un nombre important de figures distinctes à la fois risibles et horrifiantes. Comme les tableaux où Bosch représente l'enfer, il y a dans *Belle du Seigneur* une toile de fond en elle-même délirante, mais qui est, de plus, infestée par une multitude de démons hybrides. Dans l'univers de Cohen, ces « démons » sont majoritairement incarnés par les « vieilles femmes sociales ».

L'angoisse du mâle (juif, d'origine orientale) devant la féminité (chrétienne, surtout occidentale) n'est cependant pas essentiellement une affaire de société et de conflit des cultures. La femme est toujours représentée par Cohen comme un être inquiétant. Certainement, la nature de cet écart entre les sexes, donné du point de vue masculin, ne reçoit aucune expression aussi directe que dans le passage qui conclut une scène conjugale, attribuée par Adrien à un possible début de la période menstruelle de son épouse. Le narrateur associe alors la femme à la figure monstrueuse mythique par excellence, et cherche à solidariser la communauté de ses lecteurs (et non de ses lectrices) autour du mari, en nous montrant qu'à cette occasion, celui-ci devient « prévenant et discret comme nous tous en pareille occasion, et comme nous tous, mes frères, soumis devant l'arrivée imminente du mystérieux dragon de féminité. » (*BS*, 94) Ce n'est pas la chrétienne ou l'Occidentale, mais bien la femme en Ariane qui reçoit ici une connotation d'étrangeté négative. Il en va de même pour toutes les représentantes de la féminité dans

le texte. Même les Juives, notamment la naine Rachel et sa sœur, ne sont pas représentées sans que joue une très forte ambivalence : tandis que la seconde est plongée dans les doubles ténèbres de l'idiotie et de la cécité, la première, affligée d'un corps atrophié et de dents pointues, menace sans cesse d'assouvir sa passion de la morsure. Et que dire de Rebecca, la femme de Mangeclous, cette « obèse et timide, vêtue à la turque [...] [u]n sourire humble sur ses épaisses lèvres huileuses<sup>58</sup> », sinon que le portrait qui en est dressé vise pour le moins à inspirer la répulsion ?

Cependant, dans le roman cohénien, la femme ne remplit jamais un rôle actantiel aussi explicitement orienté vers le parachèvement de l'image donnée du désordre que lorsque lui est quasiment refusé tout autre attribut que son positionnement social. Dans l'élaboration de figures angoissantes, rien ne joue avec une importance comparable à celle que revêt l'appartenance revendiquée à la structure précédemment décrite. Alors l'anxiété que doit provoquer le motif d'un personnage intégré à la hiérarchie sociale se trouve surdéterminée par le trouble associé à la féminité. Dans les passages consacrés à cette idée du monstrueux, nous retrouvons les expressions les plus abouties de la technique cohénienne de dénigrement par condensation des figures de style et des isotopies entrelacées. La phrase suivante, tirée du chapitre XI, représente un sommet atteint par Cohen dans son art poétique de la ridiculisation. En un minimum d'espace, elle met en place un nœud de convergence isotopique complexe dans lequel prend corps la représentation d'un être mouvant, hybride, tout en excroissances, à la fois ignoble et risible : « Bayadère obèse aux lunettes d'épaisse écaille, sonnaillante de bracelets et de camées, poétesse et trente ans auparavant initiatrice d'un jeune roi timide, la déléguée bulgare exhalait des parfums repoussants, citait le supplément d'âme de Bergson, puis insistait, mamelles roulantes, auprès du délégué grec qu'elle tenait par un bouton du veston pour mieux le convaincre. » (BS, 105)

Le même type d'image à la limite du fantastique se retrouve chaque fois qu'est décrite l'une ou l'autre des multiples femmes sociales qui « grouillent » au sein de la *fabula*. Nous pouvons en apprécier une autre occurrence lorsque vient le moment pour le

<sup>58</sup> Albert Cohen, *Les Valeureux*, Paris, Gallimard, 1969, (Folio ; 1740), p. 65. Dorénavant, les citations tirées des *Valeureux* seront marquées par l'initiale V.

narrateur d'introduire l'un des personnages principaux, et certainement l'un des plus négativement connotés du texte : Antoinette Deume, cette « osseuse dame à tête de dromadaire sentencieux, au cou de laquelle pendait un court ligament de peau, terminé par une petite boule charnue, insonore grelot sans cesse balancé. » (BS, 121) L'extrême concision du portrait de la déléguée bulgare nous révélait la manière dont pouvait être construite, par Albert Cohen, l'image d'un monstre féminoïde vivant en parfaite harmonie (ou, plutôt, en parfaite disharmonie) avec le milieu occidental qui l'entoure et qui le détermine ; mais l'analyse d'un personnage comme Antoinette, qui dispose d'une plus grande ampleur diégétique, peut nous aider à dégager les premiers éléments nécessaires à la définition des modes privilégiés de correspondance que le texte pose entre la toile de fond sociale et l'ensemble des figures féminines particulières qui y évoluent. À la difformité physique s'ajoute, avec Antoinette, la représentation complémentaire d'une position morale et idéologique repoussante. Comme avec les invités du « cocktail Benedetti », sous l'image positive projetée se dissimule une réalité foncièrement négative que divers procédés littéraires décrivent et dénoncent. Cependant, alors que la description du « cocktail » nous laissait dans les généralités, nous sommes ici confrontés à toutes les nuances d'un caractère précis.

Comme le narrateur s'en tient encore à la position ambiguë qu'il privilégie, la dénonciation des composantes négatives inhérentes au personnage est presque exclusivement déléguée à différents personnages de la *fabula*. Ariane, surtout, fixe dans la plupart de ses longues prises de parole le caractère de « la mère Deume, la fausse chrétienne avec ses grimaces pieuses » (BS, 23), entre autres dans son journal : « Tout cela [les formes que prend la religiosité d'Antoinette], c'est des tentatives de domination. Je la déteste. Elle n'est pas une chrétienne, elle est tout le contraire. » (BS, 23) Mariette remplit la même fonction ; elle renforce (encore une fois) par multiplication des points de vue concordants la connotation négative qui accompagne partout le personnage de « la chameau Deume avec ses dents en dehors qu'on dirait la glissoire pour les enfants, la Poison comme jui dis entre moi et moi, soi-disant qu'elle prie pour vous, toujours la religion mais vous lançant des piques en perfidie avec des sourires, et se croyant une personne du grand monde [...] » (BS, 423)

De son côté, la voix narrative ne donne à peu près jamais une image directement et entièrement négative d'Antoinette. Comme d'autres instances textuelles prennent en charge la dénonciation et le dénigrement, lesquels assurent qu'aux yeux du lecteur le personnage soit à la fois disqualifié et perçu avec le maximum de distanciation, le narrateur peut se permettre de recourir à l'emploi d'une plus grande réfraction qui, sous une attaque plus ou moins implicite, nous donne accès au point de vue du personnage. Ainsi nous est-il possible de percevoir l'image d'elle-même qu'Antoinette cherche à projeter, et nous pouvons mesurer l'ampleur de l'écart la séparant aussi bien des personnages qui la dénigrent que du narrateur lui-même. Par exemple, la figure employée dans la phrase suivante, à la limite de l'oxymore, révèle l'existence d'une menace sous une attitude qui se voudrait positive : « Dans le corridor, elle leva la tête vers son mari penché sur la rampe de l'escalier, lui demanda avec une *douceur mortelle* ce qu'il désirait. » (BS, 127-128, je souligne.) L'ensemble des passages où apparaît la mère d'Adrien est caractérisé par une semblable dualité des perspectives. Alors que les instances en opposition avec la société occidentale perçoivent Antoinette sous le jour le plus négatif, la mère d'Adrien se perçoit elle-même positivement, justement parce que sa position idéologique et morale s'accorde avec les valeurs prônées au sein de la société.

La conjonction entre la féminité et la religion telle que pratiquée dans la « bonne société » assure plus que tout la possible cristallisation des points de vue antagonistes autour d'un même motif. Au centre du rejet exprimé tant par Ariane que par Mariette, la forme de la religiosité telle que comprise et vécue par Antoinette fournit à cette dernière l'échelle de valeurs, les topoï et les formulations stéréotypées qui l'assurent aussi bien du droit de sa position que de la capacité de projeter une image de soi non seulement licite, mais idéalisée. La prise de la parole par le personnage montre comment l'imaginaire chrétien (bigot) lui fournit le matériel doxologique nécessaire à l'élaboration de cette représentation positive d'elle-même. Par extension, pratiquement chacune des répliques du personnage montre comment doit être rejeté, au moins implicitement, tout être (dans le passage suivant, ce sera la « chère épouse ») qui ne correspond pas aux cadres rigides de valeurs sur lesquels s'appuie cette représentation de soi. Notons au passage l'emploi réitéré par le narrateur d'une figure duelle, un véritable oxymore cette fois, afin de s'assurer que la réplique et l'attitude d'Antoinette soient correctement interprétées :

—Courage, mon Didi, sois fort. Moi je vais aller faire ma sieste bien en retard, mais il le faut, c'est mon devoir vu que j'aurai besoin aujourd'hui de toutes mes forces à cause de mes grandes responsabilités que j'aurais bien voulu partager avec ta chère épouse. Mais enfin, il faut savoir se sacrifier avec joie et aimer quand même, conclut-elle avec *un effrayant sourire angélique*. (BS, 130, je souligne)

Le recours à un cadre normatif en vue de s'attribuer la légitimité se caractérise, d'une part par la conformité de sa propre personne avec un ensemble de valeurs et de règles collectives, d'autre part par le rejet de tout individu qui refuse de se conformer ou qui s'en avère incapable. L'appartenance ne peut avoir de signification que si les règles morales et idéologiques sur lesquelles elle se fonde établissent une frontière nette entre le grain et l'ivraie. L'enclave idéologique qui détermine et qui isole le personnage d'Antoinette au sein d'un groupe relativement étroit<sup>59</sup> est donnée, partout dans le roman, comme une constante sociale, particulièrement prononcée chez l'ensemble des « vieilles femmes ». Les discours tenus par ces dernières nous apparaissent comme une sempiternelle activité de classement, qui répartit les différentes réalités selon un ordre de valeur binaire implicitement rejeté par le narrateur. Dans chacune de ces prises de parole, les réalités évoquées sont immanquablement fixées par une multitude d'axiomes qui ne laissent place à aucune ambiguïté, à aucun moyen terme entre acceptation et rejet. Au chapitre LXXXVII, le discours des tricoteuses, ces « vieilles Parques de bienséances »<sup>60</sup> (BS, 652), montre comment l'ensemble des formules, des clichés employés par les femmes constituent un tissu<sup>61</sup>, une grille idéologique qui emprisonne la pensée dans le stéréotype en ne lui laissant aucune possibilité de prendre quelque écart par rapport au modèle normatif commun. Comme pour Antoinette, mais de manière peut-être encore plus explicitement grégaire, les tricoteuses tiennent un discours auquel Popper ne manquerait pas de reprocher son manque de falsifiabilité, tant il est indubitablement vrai pour elles

<sup>59</sup> Le groupe de la société fréquentée par Antoinette, à savoir Mme Ventradour, les Rampal... C'est-à-dire tous les personnages qui appartiennent à un milieu bourgeois équivalent à celui que représentent les Deume.

<sup>60</sup> Une formule qui n'est pas sans associer l'idée du bien légitime à l'inexorable fixation du destin de chacun, et de la mort de chacun.

<sup>61</sup> Autre raison qui motive l'emploi du motif du tricot, chargé symboliquement de toutes les connotations attribuées au lien, arme privilégiée de la « sorcière » qui maintient le « héros » dans un état d'impuissance et de prostration. Selon Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 118, ce motif archétypal appartient à un

qu' « [u]n colonel c'est quand même un colonel il n'y a pas à tortiller » (BS, 653) et que, d'un autre côté, « [u]n Juif c'est toujours un Juif on aura beau dire ». (BS, 653)

Partout dans le discours des « vieilles femmes », le rejet du Juif s'intègre comme l'un des motifs récurrents, et certainement l'un des plus manifestes, de cette obligation de rejeter, afin d'affirmer une appartenance qui repose sur la délimitation stricte d'un groupe homogène et positivement connoté. Une interdépendance étroite existe, au sein du texte, entre le discours de la légitimité sociale, éminemment chrétien, et l'antisémitisme. Nulle surprise si, dans *Belle du Seigneur*, cette forme par excellence de la haine de l'Autre est avant tout le fait des « femmes sociales ». Constamment, le motif du Juif revient dans le discours de l'Occidentale, comme un leitmotiv de ce qui, n'étant pas dans le droit social, assure chacun(e) de l'existence de ce droit. Pendant le « cocktail Benedetti », l'invité le plus malheureux est le Juif Finkelstein, unanimement rejeté en tant que « zéro social qui ne pouvait être utile à personne et, plus grave encore, qui ne pouvait nuire à personne. Pas dangereux, donc pas intéressant, pas à ménager, pas à aimer ou à feindre d'aimer. » (BS, 239) Mais, outre cet état de fait attribuable à un accord général de tous les « semblables », hommes et femmes, peu de positionnements antisémites directs, peu de prises de la parole peuvent rivaliser dans *Belle du Seigneur* avec les tirades et les dialogues des « vieilles sociales ». À l'hôtel d'Agay, Mme de Sabran reprend le vieux cri célinien : « Vraiment plutôt Hitler que Blum. Au moins le chancelier est un homme d'ordre et d'énergie, un vrai chef. » (BS, 630) Dans un café où se réfugie Solal en quête de compagnie humaine, la patronne s'écrie, concluant une conversation sur les mérites respectifs d'Hitler et de Napoléon : « —Les Youpins, faut les foutre tous dehors ! » (BS, 730) Quant aux tricoteuses, leurs commentaires tendancieux se multiplient à tel point qu'ils touchent de manière pratiquement exhaustive à l'ensemble des motifs qui, de Drumont à Maurras, ont pu servir à susciter puis à attiser la haine du Juif : « Cette race moi ça me donne le frisson » (BS, 653), « Dreyfus a trahi c'est bien connu » (BS, 654), « Socialistes et Juifs c'est du pareil au même » (BS, 654), « Leur Dieu c'est l'argent c'est bien connu Et révolutionnaires avec ça » (BS, 655)...

---

symbolisme « purement négatif : le lien c'est la puissance magique et néfaste de l'araignée, de la pieuvre et aussi de la femme fatale et magicienne. »

D'autre part, étant donné que le Juif est positivement connoté<sup>62</sup> par le narrateur et le héros du texte, son rejet par les tenants d'une idéologie occidentale sert, d'un point de vue opposé, à motiver la disqualification, et des « femmes sociales », et du discours apodictique qui les rend « sûres de leurs vérités, fortes d'être le nombre et la règle, caparaçonnées de social, sans cœur et sans gaffes et sans angoisses, et croyant en Dieu, bien sûr. Toutes les veines, et même de se croire bonnes. » (BS, 634) La forme et les motivations de ce processus d'exclusion mutuelle entre narrateur juif et personnages chrétiens, trouvent l'une de leurs expressions les plus directes dans un passage où le narrateur ironise, en épilogue à une conversation qui porte sur l'identité ethnique et la situation mondaine de Solal. Il est remarquable que la thématique chrétienne pervertie soit encore une fois employée et qu'encore une fois, les protagonistes (madame Forbes et madame de Sabran) soient rabaissées, comme dans le passage concernant le « cocktail Benedetti », par une description limitée à l'emploi d'un seul terme. Si les Occidentales gèlent constamment le Juif sous les stéréotypes du discours, le narrateur le leur rend bien :

Les deux honorables, *l'humide et la sèche*, continuèrent à commenter le sujet délicieux [le déclassement de Solal], exprimèrent jusqu'au dernier suc le plaisir d'une mise hors la société, plaisir accru par le sentiment d'être des impeccables, reçues et recevant. De temps à autre, communiant dans leur rectitude, elles se souriaient. On s'aime de haïr ensemble. (BS, 631, je souligne)

L'analyse du « cocktail Benedetti », ainsi que celle des « vieilles femmes sociales », monstrueuses de corps comme de pensées, nous révèlent l'existence de deux carcans, l'un comportemental, l'autre idéologique. Jouant en complémentarité, leur réunion assure une forme cohérente et fixe au « Monde » occidental, mais aussi (surtout) les motifs justifiant le rejet de ce « Monde » par le narrateur. Chaque fois, une multiplicité anarchique et insensée dénonce un vide intérieur : soit les personnages s'agitent tous semblablement dans le non-sens d'une échelle hiérarchique infinie, soit ils multiplient les commentaires péremptoires, lesquels ne révèlent jamais que la domination exercée par le stéréotype.

---

<sup>62</sup> Non sans ambivalence, il est vrai, comme nous le constaterons au chapitre III, p. 69 et au chapitre V, p. 110.

Ce rejet qui permet de construire une image littéraire du chaos résulte bien sûr, dès l'abord, d'un conflit de culture. En face de l'ethnocentrisme qui a cours dans la société européenne, l'écrivain juif, comme tant de ses contemporains, voudrait voir triompher un point de vue opposé : celui du rationalisme universaliste, au sein duquel serait théoriquement et concrètement promue l'égalité de tous. Les implications d'un monde dont la cohérence repose sur la fermeture à l'« Autre » et sur une échelle stricte des inégalités sont dénoncées dans le roman par le destin et les prises de parole des différents êtres marginalisés. Ce n'est pas en vain qu'est laissé à la naine Rachel le soin de rappeler au lecteur d'après 1968 où devaient conduire les positions adoptées par une très large partie de la population au cours des années trente :

Oui, oui, je sais que les hommes naissent libres et égaux en droit, mais ça ne dure pas longtemps ! Voilà, mon cher ami ! Dans un an, dans trois ans, tu verras ! Ils ne se contenteront plus de nous battre, de nous faire nettoyer leurs parquets sales avec notre langue [...] ! Dans un an, dans trois ans, ils feront bien plus ! Leur iniquité montera jusqu'au ciel [...]. Ils feront des choses de la grande épouvante ! [...] Toute la population les approuve ! (BS, 429)

Non seulement la connaissance des événements de la guerre, commune à l'ensemble de la population, mais surtout la position de Juif, qui est elle-même une position topique traditionnelle de marginalité tant dans le monde que dans la littérature<sup>63</sup>, oblige l'énonciateur, lorsque vient le moment de décrire l'Occident de l'entre-deux, à adopter un point de vue distant, essentiellement orienté vers la disqualification des prémisses idéologiques et des formes sociales qui ont justifié sa propre exclusion<sup>64</sup>, ainsi que celle de ses semblables.

La vision cohénienne de la société européenne résulte essentiellement d'un conflit des cultures, mais n'est pas pour autant donnée comme un produit exclusivement issu de cette divergence. La position extérieure que la judaïté de l'auteur lui fait adopter en regard de l'Occident amène Cohen à percevoir la vanité du monde social, et à dénoncer cette vanité.

<sup>63</sup> Pour avoir une bonne idée de la mentalité dominante d'après-guerre à ce sujet on consultera l'ouvrage de Sartre, *Réflexion sur la question juive*. Mais pour avoir un aperçu plus général, et plus strictement littéraire, il faut absolument se reporter au texte de Hans Meyer, *Les marginaux : femmes, juifs et homosexuels dans la littérature européenne*.

<sup>64</sup> Exclusion symbolique et à la fin voulue dans le cas de Cohen, comme en fait foi la biographie de cet auteur qui a joué, dans le siècle, un rôle fort peu marginal.

Mais le rejet d'une partie de la population par la majorité, s'il peut être dénoncé comme injustice, comme perversion de l'idéal chrétien prôné par l'ensemble de cette civilisation, ne justifie tout de même pas, à lui seul, que l'ensemble de cette civilisation puisse apparaître comme essentiellement vaine. Si le monde occidental est dénoncé comme un cosmos apparent, qui ne peut absolument pas être considéré comme un véritable cosmos, mais plutôt comme son inverse, à savoir un chaos, c'est que cet ordre apparent, selon la nouvelle perspective qui nous est donnée, n'est plus apte à fournir une réponse satisfaisante à la question centrale de la problématique humaine. Pour Cohen, la réalité de la mort, en tant que fin absolue de l'existence, vient discréditer toutes les valeurs sociales précédemment décrites. Pour le narrateur, comme pour son héros, les humains ne sont que des « mammifères habillés et à pouce opposable », des « malheureux qui vont si vite crever et pourrir, sous terre puants. » (*BS*, 235) Leurs activités, leurs débats, leurs haines, ne peuvent au mieux être perçus que comme de « fugaces affaires de fourmilières tôt disparues ». (*BS*, 104) Pour Cohen, la seule « vérité cosmique » qui puisse être reconnue devrait se situer au sein de l'éternité, de l'immuable permanence. L'Occident, lui, n'apparaît que dans la fugacité, dans un vaste mouvement de transformations incessantes, de naissances, de montées, mais aussi de chutes et d'altérations. Le narrateur reproche à Benedetti<sup>65</sup> de professer à travers son admiration, son amour factice pour Sir John, « un autre amour, un amour horrible, un amour vrai et désintéressé, l'abject amour de la puissance, l'adoration femelle de la force, une vénération animale. » (*BS*, 240) Et qu'est-ce que la « force », sinon ce qui motive tous les changements, ce qui fait du monde un espace mouvant, instable, au sein duquel rien ne reste jamais en place définitivement, et au sein duquel tout se dirige inéluctablement vers l'anéantissement et la mort ?

Il ne faudrait pas croire que, selon Cohen, la société occidentale laisse l'humain désemparé en face de l'angoisse générée par une appréhension lucide de la mort. Au contraire. La haine du Juif, de même que le respect pour l'armée apparaissent plutôt comme les termes concrets et visibles d'une fascination éprouvée en face de ce pôle négatif et terminal. Et là aussi se trouve une forme de reproche et de disqualification du « social ». Dans l'un de ses longs monologues intérieurs, Solal se dit : « En réalité, la peur

---

<sup>65</sup> Pour l'occasion, ce personnage est transformé en femme : « Comme Adrien Deume, quelques semaines auparavant, il allait, vierge bouleversée, au bras du supérieur adoré. » (*BS*, 240) La société et la hiérarchie

de la mort leur a donné une colique de cerveau, et ils en ont adoré la diarrhée. » (BS, 729)

La signification attribuable à la mort est renversée par l'échelle des valeurs occidentales. De cause de la plus irrépressible angoisse, elle devient motif d'adoration à travers le respect voué à ceux qui détiennent le pouvoir de tuer. Ce n'est donc pas par une « réponse » satisfaisante à la question existentielle que la société occidentale parvient à résorber l'impasse, mais bien par une perversion de la problématique, et aussi par une dissimulation de cette même problématique. Le narrateur, dans un passage en discours indirect libre où il se rapproche des vues de son héros, montre comment l'Occident repose sur une vaine agitation qui a pour seul effet d'assurer à chacun l'absence complète de lucidité, c'est-à-dire le vide de la pensée et de la réflexion quant à la nature véritable de la situation humaine : « Enfin, dans trente ans tous ces malins [les importants sociaux] seront des morts. Oui, mais en attendant, ils sont heureux, eux, ils vaquent à leurs importantes inutilités dynamiques, téléphonant, ordonnant, faisant des actions bientôt défaites, oubliant qu'ils mourront. » (BS, 722)

S'il faut en croire Daniel Castillo Durante, la parole séduisante qui use de rhétorique a une fonction précise : « le sujet s'y voit séparé de la mort par la médiation du stéréotype<sup>66</sup>. » Le portrait donné par Cohen de la société occidentale illustre parfaitement cette idée. Aussi bien la vaine agitation sociale des invités du « cocktail Benedetti » que la fixation de chacun(e) par les schèmes de pensée stéréotypés assurent que soit oublié le relativisme de l'existence et que puisse donc être vaincue, par détournement, l'angoisse associée à la conscience lucide de la mort. Cette position de détournement, d'oubli ou même de refus explique le rejet de l'étranger, notamment du Juif, par les Occidentaux : il n'est en effet pas souhaitable de se voir confronté à celui qui, par sa différence culturelle, dispose des moyens de rejeter notre système cosmique en en dénonçant l'incohérence et l'absurdité. Alors il faudrait, et c'est bien sûr ce à quoi est acculé le lecteur (juif ou non) de *Belle du Seigneur*, quitter sa position de confort et de certitude en quête de l'hypothétique possibilité de trouver un autre système de compréhension, une « réponse »

---

sont vraiment l'espace exclusif du principe négatif de féminité, présent chez chacun, fût-il homme.

<sup>66</sup> Daniel Castillo Durante, *Du stéréotype à la littérature*, Montréal, XYZ éditeur, (Théorie et littérature), 1994, p. 117.

nouvelle et adéquate apportée à l'interrogation que représente pour chacun l'ordre du monde.

Derrière le chaos occidental se trouverait donc le chaos encore plus généralisé de la mort. Peut-être la forme et le sens du grotesque, ou au moins du grotesque tel qu'il nous est donné par Albert Cohen, résultent-ils essentiellement, et même exclusivement, d'une incompréhension angoissante de l'homme en face de sa mort, et d'un rejet drastique de tous les modes de réponse (ou de non-réponse) qui ont pu être élaborés dans le monde en regard de cette unique problématique. L'esthétique grotesque dans le roman prendrait ainsi la forme d'un rejet de toutes les « vérités » et de toutes les attitudes humaines inaptes à résoudre le problème, mais aussi d'une recherche de la voie qui pourrait, elle, être satisfaisante. Chacune des « réponses » proposées deviendrait alors, comme la société occidentale, une « couche » supplémentaire d'incohérence et d'incompréhension ajoutée au chaos initial. La superposition de toutes ces « voix », de toutes ces modalités de recherches infructueuses du sens en viendrait alors à former un dédale énonciatif inextricable qui ne conduirait à aucune certitude univoque : en un mot un roman grotesque, un espace de la lutte constante menée entre construction de l'ordre et résurgence du chaos.

## **Chapitre II**

### **Adrien Deume, « gavé d'appartenances »**

Avec les « vieilles femmes », nous nous trouvons en présence de figures démoniaques qui non seulement vivaient harmonieusement au sein de la société occidentale, mais qui de plus avaient la charge d'en énoncer les règles idéologiques stéréotypées. Outre Isolde et Mariette, qui ne faisaient de toute façon pas partie de leur groupe, ces « vieilles sociales » n'entraient jamais en conflit avec cette structure socio-idéologique qui, au niveau textuel, émanait d'elles-mêmes pour une très large part. Puisqu'elles incarnaient l'un des agents énonciatifs les plus importants dans la mise en place d'un motif romanesque du désordre, il n'était pas question de chercher en elles l'une des multiples « voix textuelles » destinées à donner une « réponse » au monde social perçu en tant que chaos. Malgré tout, avec la recherche d'un accord parfait entre l'individu et la structure sociale en place, l'une de ces « réponses » ne s'en situe pas moins très près du discours apodictique tenu par les « vieilles femmes ». Mais comme l'accord atteint par cette « réponse » doit se montrer conflictuel de quelque manière pour qu'il puisse véritablement s'agir d'une forme de « réponse », cette première « voix », nous ne la trouverons pas du côté des « vieilles femmes », mais du côté d'un personnage masculin : Adrien Deume.

Le mari d'Ariane se distingue d'emblée des autres personnages principaux de la diégèse<sup>67</sup> par deux caractéristiques complémentaires et coextensives : une position ferme occupée dans le social et une soumission complète à l'ordre de vie et de pensée imposé par le social. Si Deume est, d'une part, dénoncé en tant que « passionné d'esclavage » (BS, 88), d'autre part, seule cette « passion » lui permet de déclarer à sa femme devant le Palais des Nations : « Moi, je suis du sérail et j'en connais les détours. » (BS, 68) La participation active et consentie d'Adrien à l'anéantissement de sa propre individualité par des idéaux et des figures qui le dominent fait de lui un membre à part entière de la société des *happy few* au sein de laquelle il interagit. Dans la logique de *Belle du Seigneur*, l'intégration la plus étroite possible aux cadres de la structure sociale est corrélative, pour l'Homme, d'une impossibilité d'action ou de pensée différenciées, mais aussi d'une association entre l'individu et la toute-puissance que la masse humaine détient. L'existence de ce jeu à deux termes, ainsi que le sens qu'il convient de lui attribuer sont suggérés à plusieurs reprises, entre autres dans le passage suivant, qui illustre symboliquement — et avec ironie<sup>68</sup> — comment le fonctionnaire de la SDN peut être à la fois passif, minuscule, et maître du monde dégagé de toute contrainte : « Agréable, ce train qui se remuait pour lui, qui se donnait de la peine pour lui, pour ce cher Adrien Deume qui avançait prodigieusement sans bouger, sans s'en faire, petit roi de l'univers. » (BS, 536) Si force et faiblesse sont des attributs antithétiques, leur présence simultanée en un même foyer textuel s'explique du fait que le second de ces attributs se rapporte à la partie isolée, tandis que le premier se rapporte au tout (social) que cette partie (individuelle) contribue à former. Il n'en demeure pas moins que leur rencontre en un même point crée un effet de mélange inusité, d'hybridité entre deux « règnes » traditionnellement exclusifs. Ce sont les différentes nuances apportées par l'interaction incessante entre puissance et vulnérabilité, puis les connotations divergentes rattachées à ces nuances par les nombreux regards évaluatifs posés sur Adrien qui donnent sa forme et sa signification à l'effet grotesque produit par ce personnage.

<sup>67</sup> Je consacre un chapitre à chacun de ces personnages, c'est-à-dire Adrien, Mangeclous accompagné des Valeureux, Ariane, Solal, puis le narrateur du texte.

<sup>68</sup> Ce qui constitue, pour le narrateur, une façon de rabaisser son agent textuel, donc de poser son désaccord avec le système de « réponse » que celui-ci énonce.

Du point de vue d'Adrien, l'intégration et l'annulation de sa propre personne au sein du groupement sont corrélatives de la plus plénière satisfaction de soi. Le fonctionnaire subalterne confond sans cesse la puissance du groupe auquel il appartient avec une valeur qu'il détiendrait en propre. Dans le passage suivant, ce que le groupement lui attribue rétroactivement, ici de l'argent, bien matériel extrinsèque, est considéré comme une marque de sa qualité intrinsèque. Adrien peut ainsi se positionner très haut sur une échelle du mérite humain. Se comparer avantageusement avec l'un des plus grands génies de la culture européenne ne pose aucun problème, du moment que ce « génie » n'a pas su se faire attribuer par son entourage social les mêmes avantages que lui : « Formidable, en somme, ce qu'il gagnait ! Dix fois plus de péze que le sieur Mozart ! » (BS, p. 49), « Bref, mon vieux Mozart, tu es baisé [...] » (BS, p. 50) Dans l'idée positive qu'il se fait de lui-même, Adrien intègre à une échelle de valeurs humaines (qualitative et intérieure) les critères propres à une échelle de valeurs matérielles (quantitative et extérieure). Par exemple, à l'approche de sa promotion, le fonctionnaire entrevoit des changements pour le mieux : une augmentation du confort et de la richesse. Ces changements sont immédiatement associés à l'amélioration d'un aspect métaphysique de l'être :

Dis donc, vingt-deux mille cinq cent cinquante petites balles en or par an, pour débiter, parce que naturellement il y aura les augmentations annuelles ! Et puis du point de vue moral, c'est énorme ! Parce que A, ça signifie tapis d'Orient, fauteuil de cuir rembourré pour visiteurs, bibliothèque vitrée fermant à clef et pas des rayonnages comme pour les B ! Ça fait haut fonctionnaire ! (BS, 92)

Ce mélange grotesque des incompatibles disqualifie bien sûr le personnage aux yeux du lecteur, mais aussi le monde de valeurs perverses qui permet de semblables conjonctions, à la fois risibles par leur absurdité et angoissantes par leur cynisme implicite. Intérieurement, Adrien Deume n'est absolument rien en dehors de sa « position » sociale, laquelle résulte exclusivement des apports obtenus par son interaction avec le monde environnant. On comprend maintenant l'importance que les invités du « cocktail Benedetti » attribuaient à leur « capital de relations »<sup>69</sup>.

Adrien ne perçoit pas en lui l'absence d'une frontière nette entre l'objectal et les distorsions que lui fait subir son imagination. Vu l'importance démesurée attribuée par lui

aux divers éléments matériels du monde environnant, il pourrait d'abord sembler que du point de vue humain représenté par le fonctionnaire, tout soit jaugé à l'aune d'une prévalence absolue accordée à l'extériorité objective et concrète. Mais il n'en est rien. Il est vrai, toutes les « qualités » dont bénéficie la représentation de lui-même qu'il se forge viennent de la sphère extérieure et sociale, mais Adrien ne s'en enferme pas moins dans un narcissisme étroit : « Adrien Deume, fonctionnaire international, confia-t-il a son image, et il sourit. » (BS, 43) ; « Un officiel, il était un officiel, nom d'un chien, et il travaillait dans un palais, un palais immense, tout neuf, archimoderne, mon cher, tout le confort ! » (BS, 43) ; « Adrien Deume, homme chic, confia-t-il une fois de plus à la glace [...] » (BS, 47) ; « Adrien Deume, lion mondain ! s'écria-t-il et, de bonheur, il se dressa d'un trait, pirouetta, s'applaudit, s'inclina pour remercier, se rassit. » (BS, 51) Comme pour chacun des personnages dont il sera question dans les chapitres suivants, le motif du miroir joue un rôle essentiel dans la dynamique actantielle d'Adrien. La glace introduit concrètement dans le texte la division intérieure du sujet, constamment déchiré entre lui-même émettant un discours et lui-même recevant, puis appréciant ce discours émis. La scission de l'être en deux entités distinctes se manifeste également dans le discours tenu et les actions commises par le personnage : les « mon cher » dont Adrien parseme ses exclamations, de même que la capacité qu'il a de s'applaudir, puis de s'incliner pour remercier révèlent l'existence, chez lui, d'un schéma communicationnel en vase clos. L'opinion qu'il peut avoir de lui-même découle exclusivement de faits extérieurs, objectifs, surtout liés à sa carrière montante et au confort dont il jouit. Mais cette opinion ne prend jamais forme, en lui-même, que dans une appréciation formulée par lui-même. À moins qu'un jugement sur son compte venu de l'extérieur ne s'accorde exactement avec celui qu'il a pu émettre, telle l'image complaisante que lui renvoie Antoinette, cette belle-mère constamment « titillée par la virilité de son Didi. » (BS, 124) Mais il n'est alors pas possible de parler d'une appréciation vraiment autre. De sorte qu'Adrien est presque totalement coupé de l'interdiscours extérieur, et donc de toute possibilité de se constituer un barème « objectif » d'évaluation. Par exemple, au chapitre VI<sup>70</sup>, il s'engage avec sa femme dans un dialogue de sourds, au sein duquel seules s'avèrent manifestes l'incommunicabilité et l'inexistence du moindre point de contact entre les vues

---

<sup>69</sup> Cf. chap. précédent, pp. 33-35.

<sup>70</sup> BS, pp. 72-81.

divergentes. Le rapport d'Adrien au discours, à soi-même et à autrui révèle que s'il y a polyphonie des voix dans le texte de Cohen, ce ne peut en aucune façon être à la manière dont en parle Bakhtine à propos des romans de Dostoïevski<sup>71</sup>. Cohen, du moins dans cet aspect précis de son œuvre, se rapproche bien davantage du grotesque à la manière de Canetti, basé non pas sur la confrontation franche et dialogique des idéologies opposées, mais sur le quiproquo, la dérive subjective et les infinies complications dramatiques qui peuvent découler d'une irréductible incompréhension entre les individus. Ce que dit Dominique Iehl à propos de l'auteur de langue allemande pourrait très bien s'appliquer à ce que fait Cohen avec le personnage d'Adrien : « Canetti consacre toutes les ressources d'une écriture subtile (dans les dialogues, les monologues, l'élaboration des clichés), à la description de l'isolement de la conscience dans un univers pétrifié par le règne du pouvoir et de l'argent<sup>72</sup>. »

Voici un autre motif qui révèle comment, chez Adrien, la satisfaction fantasmatique obtenue par une illusion de la subjectivité plus ou moins consciemment entretenue prévaut sur l'objectivité proprement dite : l'importance toute particulière que le personnage accorde au verbe « faire », l'un des plus récurrents dans chacune de ses prises de parole, ainsi que dans la quasi-totalité des discours indirects libres qui se rapportent à lui. « Faire », non pas dans le sens de « commettre une action », mais bien, et exclusivement, dans celui de « paraître ». Les objets qui constituent l'entourage du personnage n'ont jamais de valeur propre, sinon leur capacité à refléter un ensemble d'apparences idéalisées par le moi. Adrien n'exige pas autre chose de lui-même et de ses possessions que leur adéquation la plus parfaite possible à une nomenclature de stéréotypes sociaux positivement connotés. Par exemple, une photo de sa femme posée sur son bureau sera valorisée parce qu'un éventuel spectateur pourrait l'associer à une idée, une image mentale préconstruite du « haut fonctionnaire ». La frontière qui, ailleurs, sépare l'« être » du « paraître » devient ici poreuse :

---

<sup>71</sup> Le théoricien russe affirme entre autres que « Dostoïevski a eu le don génial d'entendre le dialogue de son époque, ou plus exactement d'entendre son époque comme un grand dialogue, de percevoir en elle non seulement telles ou telles voix, mais surtout DES RAPPORTS DE DIALOGUE entre voix, LEUR INTERACTION dans le dialogue. » (Les capitales sont de la traduction française), *Problèmes de la poésie de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 106.

<sup>72</sup> Dominique Iehl, *Le grotesque*, *op. cit.*, p. 116.

Bonne idée, cette photo [d'Ariane], ça faisait haut fonctionnaire. Dommage de n'avoir pas d'enfants. La photo d'une jolie petite fille bien habillée aurait fait très chef de service. Enfin, tant pis. En tout cas, il avait rudement bien arrangé son bureau depuis qu'il était A. Suspendu au mur, le tableau non figuratif faisait fonctionnaire cultivé ayant besoin d'une atmosphère d'art. Bonne idée aussi ce coffret, en vieil argent également, faisant prestige. (BS, p. 257)

Tout commentaire positif émis par Adrien à l'égard d'un objet quelconque (lui-même inclus) se rapporte exclusivement à la capacité qu'a cet objet de « faire », c'est-à-dire de parfaire, ou plutôt d'incarner une image de fonctionnaire magnifié. Dans cette optique, la place occupée par l'homme au sein de la réalité ne repose que sur l'aptitude à construire un monde d'illusions, dans lequel il importe ensuite de savoir se fondre corps et âme. Car il ne s'agit bien sûr pas ici d'hypocrisie ; comme le dit le narrateur à propos de Benedetti, un autre personnage « [t]rop salaud pour être malhonnête » (BS, 239) : « On n'exprime efficacement, et par conséquent avec le maximum de profit, que les sentiments sincères. De plus, on a la conscience en paix. » (BS, 239)

Adrien est un homme théâtral, constamment en décalage par rapport à l'« être », et pour qui rien ne semble jamais disposer d'une réalité en soi. Mais ici le jeu fascine et illusionne bien davantage l'acteur complaisant qu'un quelconque spectateur venu de l'extérieur. À la différence d'un Tartuffe, Adrien ne perçoit pas les divergences nettes qui séparent en lui-même les attitudes empruntées et la réalité. Ce pour quoi il se donne, il ne manque pas de croire l'être. Et comme le mouvement qui va, chez lui, de réalité à représentation n'est pas conscientisé, l'effet que pourrait produire son jeu sur autrui n'est pas du tout maîtrisé. Si un personnage capable de porter un regard lucide sur lui-même, sur la situation, ainsi que sur les différentes poses qu'il adopte, tel Solal, inspire presque toujours à son interlocuteur l'impression escomptée<sup>73</sup>, Adrien ne cesse, quant à lui, de rater ses « effets ». Nous retrouvons semblable « raté » lorsque Ariane déclare à son mari qu'elle le trouve « mignon ». Tandis qu'Adrien parvient moins que les « autres » (narrateur et personnages) à démêler les éléments vrais de sa nature de ceux qu'il y surajoute pour un moment, ce sont ces « autres », et notamment sa femme, qui ont la charge de percevoir ces différences et de les signaler à l'attention du lecteur. Dans le passage suivant,

---

<sup>73</sup> Cf. chapitre V, p. 114.

l'intervention de l'interlocuteur intradiégétique (Ariane) disqualifie dans un premier temps la prétention du mari. Il est ensuite possible au narrateur d'introduire un psychorécit<sup>74</sup> dans lequel il dénonce la fragmentation intérieure du personnage, ainsi que les procédés d'auto-aliénation et de mimétisme par lesquels ce dernier cherche constamment à se sur-valoriser :

(Avec l'index, elle lui effleura la joue.) Pourquoi tu fais ça ?

—Parce que tu es mignon.

—Ah bon, dit-il, vaguement vexé.

Être mignon ne lui plaisait qu'à demi. Il préférait être l'homme catégorique, la pipe au bec et les yeux froids, un dur à cuire. Pour montrer qu'il n'était pas si mignon que cela, il tendit son menton en avant. Cette pose d'homme décidé à vivre dangereusement, il la prenait devant sa femme chaque fois qu'il y pensait. Mais il n'y pensait pas souvent.

(Si l'homme fort, sacrément viril et casse-cou, était l'idéal habituel d'Adrien Deume, il en avait d'autres, tout différents, archétypes contradictoires et interchangeable. Tel jour, par exemple ébloui par Huxley, il tâchait d'être le diplomate un peu efféminé, de courtoisie légèrement glacée, très mondain, un chef-d'œuvre de civilisation, quitte à muer le lendemain, après avoir lu la biographie d'un grand écrivain. Il devenait alors selon le cas, exubérant et force de la nature, ou sardonique et désabusé. Ou tourmenté et vulnérable, mais toujours pour peu de temps, une heure ou deux. Puis il oubliait et redevenait ce qu'il était, un petit Deume.) (BS, 64)

L'effet grotesque résulte ici de la présence de frontières confrontées à des caractéristiques psychologiques et à des procédés narratifs qui permettent de les transgresser, amenant, comme le dit Iehl : « la conscience d'un décalage, d'un glissement, et d'un échange soudain entre les styles et les mondes, qui provoque un effet de choc et dévoile de nouveaux aspects du moi et de la réalité<sup>75</sup>. » Adrien refuse l'image de lui que peut lui renvoyer sa femme. Il nie les décrets de la « réalité », et préfère se mouvoir dans un monde subjectif de représentations hyperboliques, cherchant par exemple à jouer le « grand seigneur ennuyé, un mélange de Lord Byron et de Talleyrand. » (BS, 507) Cette attitude dénote un manque ou un refus de lucidité, c'est-à-dire de l'aptitude à trancher et à

<sup>74</sup> Terme emprunté à Dorrit Cohn, cf. *La transparence intérieure : Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1981. Le psychorécit regroupe tous les passages d'un récit à la troisième personne où le narrateur décrit et explique (raconte) avec sa voix propre l'enchaînement des pensées intérieures d'un personnage.

<sup>75</sup> Dominique Iehl, « Grotesque ou réduction ? », *art. cit.*, p. 98.

percevoir les différences. De ce manque découle une confusion, où les éléments les plus hétéroclites et les plus incompatibles peuvent se joindre. Adrien se forge constamment des idées distordues, aussi bien de lui-même que d'autrui. Jusqu'à la toute fin, il ne cesse de se méprendre sur son propre compte, ainsi que sur celui des individus et des situations. Il ne pourra par exemple comprendre qu'à la toute fin de son parcours actantiel la portée exacte de cette pensée formulée lors de la réception de son ordre de mission à l'étranger : « Nom d'un chien, depuis quelque temps il était verni, une veine de cocu ! » (*BS*, 264)

D'un autre côté, les agents discursifs qui n'appartiennent pas au même milieu qu'Adrien, par exemple Ariane, focalisent exclusivement sur la faiblesse du fonctionnaire. Sans voir la puissance du social qui peut se manifester à travers lui, ils le fixent dans la « petitesse », et refusent tout contact réel entre lui et la « grandeur ». Tantôt, la convergence de leurs points de vue respectifs fait apparaître Adrien sous les traits d'un enfant inoffensif, comme dans le passage suivant où sont fondues en une même image les perceptions d'Ariane et du narrateur : « [Adrien rayonnait] d'une joie si pure et enfantine que, de l'index, elle lui effleura la main, envahie par une sorte de pitié » (*BS*, 78) ; tantôt, l'accord des différents jugements, ainsi que l'utilisation de métaphores similaires rabaisent le personnage au niveau d'un petit chien. Le narrateur dit qu'après l'annonce de sa promotion, Adrien « sortit avec une envie de s'ébrouer et de courir, tel un petit chien joyeux du devoir accompli dans la bonne herbe du matin » (*BS*, 256) ; Ariane surnomme son mari le « pékinois » (*BS*, 198) ; Solal donne la réplique à son subordonné, afin de jeter « un petit os au chien » (*BS*, 291) ; Mariette appelle son ancien maître « cocubarbette » (*BS*, 492).

Tous les passages effectués par la voix narrative entre le discours (intériorisé ou extériorisé) d'Adrien et les discours tenus par les autres instances textuelles apparaissent comme autant de destitutions bouffonnes et de renversements carnavalesques. Jouant constamment entre les différents plans, la technique narrative permet aux perspectives incommensurables de se rencontrer. À cause du jeu orchestré par le narrateur entre les discours et les points de vue différenciés, Adrien apparaît à la fois comme une incarnation très particulière du passeur de frontières et comme une occurrence parfaite de

l'absolutiste détroné<sup>76</sup>. Le personnage est en fait un être triplement grotesque : tout d'abord en ce qu'il méconnaît les limitations de sa propre personne, qu'il se rabaisse lui-même en s'associant à des modèles trop grands pour lui ; ensuite en ce qu'il se méprend constamment sur les gens et les événements de son entourage ; finalement en ce que, de toutes parts, est porté sur lui un regard qui le ramène « en bas ». Dans chacun des cas, notre représentant de la satisfaction, du confort et de la sécurité petite-bourgeoise est dénoncé comme un être essentiellement risible et dépourvu de lucidité, ou, pour reprendre les termes d'Ariane, comme « un pauvre imbécile qui ne se rend compte de rien. » (BS, 199) Ici, grotesque et burlesque en viennent à se joindre : Adrien incarne l'une des images vivantes de la sottise, essentielle à toute littérature grotesque s'il faut en croire Bakhtine, mais d'une manière exactement contraire à l'idée que s'en fait le théoricien russe. Selon celui-ci, la

sottise est le revers de la sagesse, le revers de la vérité. C'est l'envers et le bas de la vérité officielle dominante ; elle se manifeste avant tout dans une incompréhension des lois et conventions du monde officiel et dans leur inobservance. *La sottise c'est la sagesse licenciée de la fête, affranchie de toutes les règles et contraintes du monde officiel, et aussi de ses préoccupations et de son sérieux*<sup>77</sup>.

La définition bakhtinienne s'appliquerait très bien à Salomon ou à Hyppolite Deume, mais pas du tout au mari d'Ariane. Si Adrien apparaît tout de même comme un indubitable sot, ce n'est pas que sa naïveté ou sa bêtise le placent en conflit avec un univers social qu'il dénoncerait sans s'en rendre compte, mais plutôt que l'accord parfait qui est postulé entre cette bêtise et les « vérités » du social rabaisse ces dernières dans leur ensemble. Un peu comme avec les bourgeois ou les médecins représentés par Molière, l'ingénuité d'Adrien dénigre toujours, en tant que non-sens et fatuité, une couche entière de la population, ainsi que le cynisme inhérent aux présupposés idéologiques du « monde officiel ».

La signification esthétique d'Adrien Deume ne peut être adéquatement comprise que si le personnage est perçu dans son appartenance à un contexte social précis, lequel se trouve

---

<sup>76</sup> Cf. pp. 9-11.

<sup>77</sup> Bakhtine, *Rabelais*, op. cit., p. 260. (L'auteur souligne.)

être celui-là même qui a déjà été défini comme le principe du chaos posé dans le roman<sup>78</sup>. Toute attaque portée contre Adrien s'avère toujours une attaque portée contre cet espace sociétal. Chez le personnage occidental cohénien, un type de relation à soi-même et à autrui dans lequel le sujet élimine par fixation dans la stéréotypie tout ce qui diverge de ses opinions ou de ses besoins personnels recoupe habituellement une position politique fortement fascisante. Malgré le côté prétendument humanitaire de son travail à la SDN, Adrien ne manque pas d'émettre des commentaires rabaissants et teintés d'ethnocentrisme sur l'ensemble des individus qui lui sont étrangers : « Salauds de bicots du Cameroun ! Qu'ils crèvent tous de leur maladie du sommeil et qu'on n'en parle plus ! » (*BS*, 46) ; « Correspondance avec l'Association des Femmes juives de Palestine, déjà feuilleté la veille. Toujours à se plaindre de la Puissance mandataire, celles-là ! Il y avait tout de même une différence entre une association de youpines et le gouvernement de Sa Majesté Britannique ! » (*BS*, 45) En venant disqualifier ce qui ne s'incorpore pas à l'ordre auquel il est intégré, cette attitude de fermeture du fonctionnaire à l'égard de ce qui chez autrui pourrait venir ébranler sa suffisance ainsi que ses certitudes acquises constitue, dans le texte, la représentation d'un sociolecte historique, qui dépasse largement les cadres de la fiction romanesque : « Élections belges, nouvelle victoire du parti rexiste. Parfait. Degrelle était un type épétant. Oui, il se sentait des atomes crochus avec Degrelle qui débarrasserait bientôt la Belgique de la mafia judéo-maçonnique. Esprit dissolvant, ces Juifs. Ce Freud, avec ses théories à la noix de coco, on ne savait plus où on en était ! » (*BS*, 48)

La superposition de différents points de vue contribue à faire d'Adrien un sot, ce qui permet ensuite au narrateur de disqualifier implicitement chacune des positions idéologiques revendiquées par le fonctionnaire, du seul fait que, justement, ces positions sont revendiquées par un sot. Pareil rabaissement généralisé de la sphère idéologique au sein de laquelle se meut Adrien résulte d'une divergence drastique qui, au niveau de l'idéal, sépare le narrateur de son personnage. Pour Adrien, rien ne saurait compter davantage que la parfaite fusion avec la société occidentale, perçue, par ailleurs, de manière éminemment négative par le narrateur<sup>79</sup>. En ce sens, dans la logique établie par le

<sup>78</sup> Cf. chapitre I, pp. 23-34.

<sup>79</sup> Pour une définition positive de l'idéal du narrateur, cf. chapitre VI, pp. 127-140.

texte, le personnage est tout le contraire d'un héros. Alors qu'un héros cherche à retrancher les attaches, à affronter toutes les représentations limitatives des « biens terrestres »<sup>80</sup>, afin de pouvoir éventuellement accéder à un état supérieur de liberté, de morale et de transcendance, le mari d'Ariane ne cherche jamais qu'à multiplier et à renforcer les liens qui le rattachent au monde social. Il se veut toujours plus intégré, toujours plus absorbé par ce magma qui le soumet, mais qui, d'autre part, le protège. Se retrouve alors un motif essentiel dans le discours d'Adrien, et très significatif du point de vue de l'imaginaire symbolique, celui des « relations »<sup>81</sup>. De par sa sottise, Adrien Deume est à même de réaliser dans les idées et dans les actes une philosophie cohérente de la vie sociale, diamétralement opposée à celle du héros (Solal) et de l'instance narrative. Le manque de lucidité d'Adrien lui permet de croire qu'il y a un « ordre » dans le « chaos ». Comme l'ensemble de ses représentations mentales repose sur l'illusion et la confusion des échelles de valeurs, le fonctionnaire peut placer au sommet de son système normatif l'intégration de l'individu au sein de la masse sociale, sans prendre conscience du processus d'aliénation qui en est corollaire, ni subir l'angoisse que provoquerait cette prise de conscience. Si cette angoisse doit se manifester, ce ne peut être que chez le lecteur. Adrien est sot et ridicule, mais ses remarques ne peuvent tout de même pas être prises en compte sans que ne jouent malaise et ambiguïté, tant elles reflètent avec une naïve transparence le cynisme réducteur qui a force de vérité au sein du social : « Oui, désormais vie sociale à fond ! [...] Ça rapportait ! Des relations, nom de Dieu ! L'homme ne valait que par ses relations ! Bien plus, l'homme était ses relations ! » (BS, 68) Pour Adrien cependant, il n'est absolument pas question de se trouver déstabilisé par cet ordre des choses. Bien au contraire. Pour le fonctionnaire, il existe bel et bien un « Vrai » auquel il est possible et même facile de se raccrocher, sans que soit éprouvé le besoin de chercher à voir plus loin ou plus haut : « En tout cas, tu vois comme ça sert les relations influentes, c'est le solide de la vie [...] » (BS, 512) Une forme de sacré existe, non dans la transcendance, mais dans l'« importance » sociale. Pour Adrien, le supérieur hiérarchique fait office de divinité. Solal, par exemple, peut apparaître comme « celui qui tenait entre ses mains d'abondance la manne des promotions, des missions et des congés

---

<sup>80</sup> Idée empruntée à Gilbert Durand, cf. *Le décor mythique de La chartreuse de Parme*, Paris, José Corti, 1961, p. 91.

spéciaux ainsi que les craquantes foudres de l'avertissement, de la réprimande, du blâme, de la réduction du traitement dans le grade, de la rétrogradation, de la révocation et du renvoi sans préavis. » (BS, 88) Par le recours au style et aux images de l'Ancien Testament, le narrateur crée un système hyperbolique réducteur<sup>82</sup>, lequel décrit et dénonce la perversion qui, dans le milieu social occidental, confond deux ordres incommensurables. La soumission au supérieur est érigée en lieu et place de la soumission à Dieu. Il y a encore une fois confusion grotesque, ici entre les domaines profane et sacré. Une idée de l'ordre amène une représentation du chaos. Sans que le « sot » ne l'exprime directement ou n'en prenne clairement conscience, son attitude et son idéologie proclament en toute quiétude l'inexistence de la moindre forme de transcendance, ainsi que de la moindre possibilité de dépasser la contingence temporelle du monde.

Puisque existe une valeur dominante si solidement implantée, qui constitue le sommet d'un système normatif stable, rien ne saurait venir ébranler les certitudes du personnage. Le sens de toute autre réalité du monde s'éclipse en regard de l'importance accordée aux « relations » et à l'ascension sociale. Même la mort n'est plus apte à générer quelque angoisse ou à venir dénoncer la vacuité de toute quête entreprise dans les limites d'une vie éphémère. Le décès d'un individu ne peut même pas amener Adrien à prendre conscience de la fin obligée de sa propre vie, et des implications que cette fin peut avoir sur le sens de ses aspirations présentes. La mort d'autrui apparaît plutôt comme un facteur parmi tant d'autres qui vient parfois influencer sur le parcours mondain. Après le « lapin » posé par Solal, Adrien pense : « Évidemment, s'il était mort, c'était une excuse valable. En ce cas aller à son enterrement, il lui devait bien ça. Aux enterrements des huiles, il y avait des occasions de connaissances intéressantes. » (BS, 187) Un même cynisme non conscientisé est manifesté lorsque Adrien fait imaginativement part à sa femme de la mort de l'un de ses collègues de travail : « Hier soir, à l'arrêt du train à Lausanne, j'ai acheté le Journal de Genève, et qu'est-ce que je vois, Petresco et sa femme morts dans un accident d'auto, une histoire de passage à niveau. En somme, j'ai bien fait de ne pas les avoir

---

<sup>81</sup> J'ai déjà parlé de la signification symbolique du « lien » et des motifs apparentés à propos des « tricoteuses », cf. chapitre précédent, pp. 38-39, note 62.

<sup>82</sup> Nous retrouvons une technique similaire dans le passage consacré à Saulnier. Cf. chapitre précédent, p. 29.

invités avec les Kanakis, ça ne m'aurait servi à rien puisqu'ils sont déjà morts, comme relations ça n'aurait pas duré longtemps. » (BS, 583) La mort est ici littéralement détrônée de sa position d'absolu. Cependant, le motif carnavalesque n'est pas ici employé par Cohen afin de rabaisser la mort, mais plutôt afin de dénoncer celui qui est lui-même plongé dans un renversement généralisé des valeurs. Comme pour chacun des individus intégrés au tissu social, Adrien est préservé de l'angoisse existentielle par deux caractéristiques fondamentales : le manque de lucidité et l'étroitesse du cercle idéologique stéréotypé dans lequel il est maintenu, lesquels peuvent faire de lui un « homme libre, [...] l'œil important, parfaitement heureux, de toutes ses fibres social et protégé, gavé d'appartenances, et ne sachant pas qu'il mourrait. » (BS, 267)

Adrien n'est pas en mesure de percevoir de lui-même une quelconque forme de problématique dans l'accord qu'il parvient à maintenir entre lui et les « puissances extérieures » du monde social. En tant qu'individu « intégré », il n'a pas à entrer en conflit avec la position qu'il occupe. Dans toute la première partie de son parcours actantiel, la conscience du grotesque lui échappe : son manque de lucidité fait son bonheur. Mais la stabilité sur laquelle repose Adrien s'avère précaire. Dans les derniers chapitres qui le concernent, le regard posé par le personnage sur lui-même et sur le monde change de manière drastique. Cependant, le processus évolutif ne peut jamais découler d'un état de parfait bonheur ; toute modification de la personne, toute prise de conscience, chez Cohen, ne peuvent être provoquées que par deux motifs négatifs de tension : l'exclusion et le malheur<sup>83</sup>. Lorsqu'il y sera plongé, et seulement alors, Adrien pourra passer du manque de lucidité à la connaissance de la vacuité et de ses implications. Le personnage se verra alors sous un jour grotesque.

Avant qu'il n'apprenne la fuite d'Ariane, son mari pense encore : « [...] le mariage, il n'y a que ça de vrai. » (BS, 579) À propos du conjoint trompé par sa femme dans la littérature, Bakhtine écrit que « [...] la "tradition gauloise" développe [...] le thème du cocuage synonyme de détronement [*sic*] du vieux mari, du nouvel acte de conception

---

<sup>83</sup> Par exemple, la découverte de la judéité, que nous retrouvons dans le récit autobiographique *Ô vous, frères humains*, découle de cette relation causale posée entre malheur et savoir.

avec un homme jeune ; dans ce système, le *mari cocu* est réduit au rôle de *roi détrôné*, de vieille année, d'*hiver en fuite* : on lui retire ses parures, on le frappe et on le ridiculise<sup>84</sup>. » Avec la perte de sa femme, c'est tout un univers de certitude, de satisfaction, de stabilité et de confort qui se désagrège autour d'Adrien. La mise à bas d'une seule de ses « relations », mais la plus intime, vient déstructurer tout l'édifice sur lequel reposait son existence. Le passé apparaît alors comme un *Âge d'or* à jamais révolu : « Il était son mari, elle était sa femme, c'était beau, c'était la vérité de la vie. » (BS, 599) De son côté, le présent n'offre plus qu'une vision athée et nihiliste de l'univers : « — Pas de Dieu, il n'y a pas de Dieu. » (BS, 596) L'événement prend des allures de sortie du paradis terrestre. L'abandon par sa femme équivaut à une perte de l'innocence : le mari trompé doit désormais prendre conscience de la caducité des images qu'il se faisait de lui-même et des éléments du monde extérieur. Le passeur de frontières découvre l'existence de la frontière qu'il passait et, l'ayant découverte, il ne peut plus la passer. Les illusions et la complaisance ne peuvent plus avoir cours chez celui qui est rejeté. De l'inclusion à l'exclusion, il y a renversement complet du point de vue. D'une vision grandissante de soi, Adrien passe à une vision rabaissante : « [...] il se trouva minable avec sa barbe. Une tête trop ronde, une tête de mari. » (BS, 589) Pour l'exclu, c'est l'apprentissage de la haine de soi. L'appellation de « cocu » qu'il est forcé de prendre à son propre compte fait d'Adrien un être culturellement honni et méprisé. Nous pouvons constater que le trait caractéristique initial du personnage n'est pas effacé : encore une fois, Adrien se comprend lui-même et se juge à partir d'un stéréotype. Même dans la solitude, ce lieu commun, ce jugement de valeur implicitement porté par la collectivité à son égard, il ne peut ni l'ignorer, ni éviter d'y adhérer. Adrien partage alors le sort social du Juif. Délaisse, malheureux et incapable de rester en place dans sa maison, il se surnomme lui-même « [...] le cocu errant. » (BS, 593) Plus question de jeu théâtral, ni d'oubli de soi. Le mari a découvert la vérité sur sa propre solitude et la faiblesse de son individualité ; il peut maintenant découvrir ce que sa femme pensait de leur vie conjugale :

C'était un amant, il la rendait jalouse, sûrement. Tandis que lui, il avait été honnête avec elle. Lui, rien que de l'affection sérieuse, des attentions. Elle l'en avait puni. Oui, de l'affection sérieuse, de l'affection de cocu, des attentions de cocu. (BS, 588)

<sup>84</sup> Bakhtine, *Rabelais, op. cit.*, p. 241. (L'auteur souligne.)

Le type ne lui posait sûrement pas de questions quand elle était comme ça [en période menstruelle], et puis il ne lui disait pas chouquette. Alors, elle le respectait, elle l'aimait. Tandis que lui, elle le méprisait de faire l'infirmière. Et puis peut-être qu'elle lui en voulait de savoir qu'elle avait mal au ventre. Un tas de choses qu'il comprenait tout à coup. Je deviens moins couillon. (BS, 590)

Il n'est plus question, pour Adrien, de se percevoir autrement que dans ce qu'il peut présenter d'ignoble et de ridicule. Toutes les images en lien avec ce que Bakhtine nomme « le corps grotesque<sup>85</sup> » et le « bas corporel » sont mises à contribution dans la peinture de l'homme déchu, pour qui n'existent plus aucun absolu ni aucune dignité, et qui est confronté à l'impossibilité de comprendre ou de justifier sa position. Pour le détrôné, pour celui qui connaît la qualité irrémédiablement grotesque de sa propre personne ainsi que du monde environnant, il n'est plus question de prétendre, du moins sérieusement, à quelque forme de noblesse : « Il se cura le nez devant la petite glace de Mariette, considéra sa cueillette, en fit une boulette qu'il jeta. Quelle importance désormais. D'ailleurs, en qualité de cocu, il avait le droit. » (BS, 588) Tout le passage où est raconté le suicide d'Adrien s'inscrit dans cette perspective. La multiplication des motifs descriptifs en lien avec chacun des orifices corporels rabaisse le personnage au dernier stade de la trivialité. Toujours selon Bakhtine, dans « la littérature mondiale et spécialement dans les récits oraux anonymes, nous trouverons de multiples exemples où l'agonie et la satisfaction des besoins naturels sont mêlés, où le moment de la mort coïncide avec celui de la satisfaction des besoins naturels. C'est un des procédés les plus répandus de rabaissement de la mort et du mourant<sup>86</sup>. » Le suicide raté d'Adrien s'intègre dans une tradition littéraire chargée de sens ; l'épisode nous donne une illustration parfaite de cette ultime forme de renversement carnalesque de l'ordre périmé que le théoricien russe nomme le « thème de Malbrough ». Les motifs de la nutrition, de la défécation et de la mort sont évoqués au moment où le personnage est assis sur un cabinet de toilette. L'ancien « petit roi de l'univers » a perdu ses illusions ; il ne lui reste pour seule vérité que son corps, avec ses fonctions naturelles. Adrien accomplit ici l'ensemble des actions qui, littérairement,

---

<sup>85</sup> Cf. introduction, pp. 9-10.

<sup>86</sup> Bakhtine, *Rabelais, op. cit.*, p. 154, note 1.

correspondent le mieux à l'insupportable prise de conscience, par le faible, de l'aspect grotesque de sa propre personne et du monde environnant :

— J'ai faim, dit-il à l'ourson. Viens, on va bouffer. Revenu de la cuisine, avec Patrice sous le bras, il déposa sur le tabouret un vieux numéro d'un hebdomadaire féminin, du pain et un saucisson à l'ail, mets préféré de Mariette. Le pantalon déboutonné, il s'installa, pela le saucisson, l'entoura de papier hygiénique pour le tenir commodément entre ses doigts, mordit à même, sourit à l'ourson assis en face. Bouffer était une compagnie, une consolation. Dégoûtant de manger du saucisson à l'ail, assis sur le siège d'un water ? Tant pis. Personne ne l'aimait, lui. Il avait le droit. (*BS*, 595-596)

Une fois encore assis sur le siège, il ôta le cran d'arrêt du browning, le remit, passa ses doigts dans ses cheveux en sueur, considéra ses doigts, les essuya à la veste du pyjama. [...] [L]e mettre un peu contre la tempe, juste pour voir comment c'était quand on s'y décidait. [...] Oui, c'était comme ça qu'on faisait, le canon contre la tempe. (*BS*, 601)

Mais, à la différence du sort que connaît le Juif, l'exclusion et le malheur d'Adrien, c'est-à-dire du cocu, ne sont que passagers. Dès avant la tentative de suicide, le mari entrevoit une autre issue possible : la régression vers une situation équivalente à son état initial : « La solution, oui, c'était le dehors, la vie réelle, les autres. » (*BS*, 599) Au faite du malheur et de l'isolement en soi-même, cette « solution » est cependant tenue pour irréalisable : « Téléphoner à Kanakis, le supplier de venir ? Ça ne se faisait pas, c'était trop tard, onze heures du soir, de quoi est-ce qu'il aurait l'air ? Et puis à Kanakis, ça lui était bien égal, son malheur. Après un enterrement, tout le monde allait bouffer. » (*BS*, 600) Après l'échec de la tentative de suicide, Adrien est tout de même poussé vers cette seconde issue. La société aliénante mais protectrice par laquelle il était auparavant absorbé reprend sur lui ses droits. Selon ce qui nous est finalement donné à lire dans le roman, l'abandon et le malheur ne pourraient frapper pour toujours celui qui a su se tisser des liens d'appartenance et se créer une attache dans ce qui apparaît finalement bel et bien comme « le solide de la vie ». Second renversement draconien, et suprême ironie du narrateur, la déchéance du mari sur le plan personnel s'avérera une victoire éclatante dans le processus d'« ascension mondaine et professionnelle » :

[...] le ravissant Huxley compléta le récit de sa tante, fit l'éloge du pauvre mari trompé, un fonctionnaire distingué, très travailleur, estimé de ses collègues. Il s'était assez vite remis de sa blessure, la balle ayant traversé l'os temporal sans toucher au cerveau, heureusement. Il avait dû tenir maladroitement son arme ou bien sa main avait peut-être tremblé, ce qui était bien compréhensible. Vraiment un charmant garçon qui gagnait à être connu. Depuis presque deux mois il avait repris ses fonctions au Palais et tous ses collègues avaient été si heureux de le revoir, lui avaient témoigné leur sympathie, l'avaient beaucoup entouré, beaucoup invité. Son chef aussi avait été très chic avec lui, l'avait chargé d'une longue mission en Afrique, afin de lui changer les idées et le brave garçon était parti en avion lundi dernier pour Dakar. (BS, 632)

Avec Adrien, une confrontation dialectique est mise en place, et trouve une forme de solution très ambiguë. Entre la vie lucide et malheureuse ou l'existence insouciant mais faite d'illusions, il n'y a aucun point de rencontre. Le passage de l'une à l'autre se fait dans le choc et la rupture. C'est ce « passage » qui différencie Adrien des « vieilles femmes », ainsi que des invités du « cocktail Benedetti », et qui permet de parler, avec lui, d'une forme de « réponse » romanesque au désordre. Dans le parcours mené par le mari trompé, la « connaissance » mène au déchirement, à la haine de soi et à l'auto-anéantissement. Le sacrifice de la lucidité, lui, permet la vie, mais une vie ridicule, indubitablement grotesque du point de vue de celui qui sait (tel Solal ou le narrateur) et qui, à la différence d'Adrien, ne peut abandonner son savoir. Une existence ridicule et grotesque, mais qui n'en est pas moins enviable, puisqu'elle est, en fin de compte, la seule à être dépourvue de conflit insoluble et de souffrance invivable : « Oui il [Solal] avait péché contre lui [Adrien], mais il était puni, paria à jamais et muré vivant dans de l'amour. Le petit Deume, lui, plein de semblables, bien inséré, bien entouré maintenant en mission en Afrique, avec un casque colonial, important, officiel, ventre en avant. J'en suis heureux pour toi, petit Deume.[Solal parle] » (BS, 634)

Mais les dernières images qui nous sont données d'Adrien ne nous parviennent que par les commérages de Huxley et les imaginations de Solal, ce pourquoi la « réponse » romanesque apportée par le personnage demeure ambiguë jusqu'à la fin. Aucune description « objective » et directe faite par le narrateur de l'état final d'Adrien ne nous est donnée. Impossible de savoir si son parcours représente une réussite ou un échec. Les

points qui pourraient éventuellement apporter une solution à la problématique initiale du roman grotesque sont tous sciemment esquivés. Le fonctionnaire a-t-il vraiment pu revenir en arrière ? Lui a-t-il été possible d'oublier complètement le malheur et son enseignement ? A-t-il pu encore une fois s'aliéner de lui-même afin de se gaver d'appartenances comme par le passé ? Autant de questions auxquelles le texte se garde bien de répondre.

## Chapitre III

### Les « cinq cousins et amis fieffés »

Lorsque Salomon lui demande : « Mangeclous, pourquoi manges-tu tellement ? » (V, 234), ce dernier rétorque :

— Pour trois raisons, mon chéri. Primo, pour faire quelque chose d'utile dans la vie. Secundo, pour oublier ma mort certaine et précédée d'horribles douleurs et maladies ! Tertio, et en grande confiance, pour me consoler de n'être point ambassadeur ni même un ministre plénipotentiaire de rien du tout n'ayant pas droit au titre d'Excellence ! Alors, je mange, pour me jeter hors de pensée ! [...] Bref, manger est chez moi besoin de l'âme et non du corps, et chaque âme a besoin de bonheur ! (V, 235)

À elle seule, la réponse de l'un des personnages cohéniens que la critique a le plus volontiers associé à la tradition du rire rabelaisien remet fortement en cause le postulat de Bakhtine selon lequel le « véritable » monde grotesque ne recèle jamais aucune forme d'angoisse, étant donné que, dans celui-ci, « n'importe quel "cela" [en réponse à une formule de Kayser] est démystifié et se mue en "épouvantail comique"<sup>87</sup> ». D'après la vision auto-analytique de Mangeclous, il semblerait bien plutôt que la vie grotesque, même la plus typiquement rabelaisienne, résulte toujours peu ou prou de la présence implicite et conscientisée d'un « cela ». D'ailleurs, Bakhtine l'affirme lui-même : « [...] le rire suppose que la peur est surmontée<sup>88</sup>. » Et si elle est « surmontée », c'est forcément qu'il y a, ou du moins qu'il y a eu peur. Dans l'œuvre de Cohen, non seulement

---

<sup>87</sup> Bakhtine, *Rabelais, op. cit.*, p. 59.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 98.

Mangeclous, mais l'ensemble des Valeureux nous montrent que, même dans la veine la plus résolument carnavalesque et « frivole » du grotesque, le rire résulte, tout comme avec Adrien<sup>89</sup>, d'une forme de victoire temporaire remportée sur une angoisse implicitement présente et active.

### 1. *Le monde idéal de la mer Ionienne*

Dans son *Rabelais*, Bakhtine ne manque pas de définir précisément la fonction propre à la forme de tout grotesque carnavalesque. Cette dernière

illumine la hardiesse de l'invention, permet d'associer des éléments hétérogènes, de rapprocher ce qui est éloigné, aide à s'affranchir du point de vue prédominant sur le monde, de toute convention, des vérités courantes, de tout ce qui est banal, coutumier, communément admis ; elle permet enfin de jeter un regard nouveau sur l'univers, de sentir à quel point tout ce qui existe est relatif et que, par conséquent, un ordre du monde totalement différent est possible<sup>90</sup>.

Manifestement, les Valeureux remplissent un rôle structurel apparenté à cette définition. L'étrangeté que confère à chacun des membres du groupe juif son appartenance à un monde oriental le dégage des contraintes imposées à tous les autres personnages (narrateur inclus) par la structure sociale et les valeurs négativement connotées de l'Occident<sup>91</sup>. Saltiel, Mattathias, Michaël, Salomon et surtout Mangeclous disposent tous de leur propre « système idéologique », c'est-à-dire ici d'une échelle de valeurs et d'un idéal à atteindre, qui motive leurs attitudes, leurs comportements, de même que, bien sûr, leurs discours. Chacun de ces cinq « systèmes » remplit au moins trois fonctions dans le roman cohénien : dénoncer par contraste et contrepoint un ou plusieurs aspect(s) du monde européen ; énoncer une possible « réponse » à l'angoisse ; enfin, en reprenant et en exagérant quelques-uns des motifs propres aux littératures qui représentent les Juifs<sup>92</sup>,

<sup>89</sup> Personnage dont le rapport à la conscience du grotesque et de la mort (cf. chapitre précédent) est par ailleurs l'inverse exact de celui que représentent les Valeureux, et notamment Mangeclous.

<sup>90</sup> Bakhtine, *Rabelais*, *op. cit.*, pp. 43-44.

<sup>91</sup> Cf. chapitre I.

<sup>92</sup> Notamment, d'une part, l'ensemble hétéroclite que nous pouvons plus ou moins problématiquement qualifier de « littérature juive », ainsi que, d'autre part, la totalité de la presse et de la littérature de tendance antisémite.

faire de chacun des cousins une figure caricaturale du déséquilibre et de l'excroissance, plus explicitement grotesque que toute autre dans le roman.

Même si, de « nos jours, l'immense majorité des Juifs ont la réclusion du ghetto en horreur<sup>93</sup> », il demeure vrai, selon Léon Poliakov, que la période de ségrégation conserve au moins un aspect positif au sein de la conscience collective juive :

À l'intérieur des ghettos, les Juifs, tout le long de leur vie, avaient affaire à des autorités juives, qui incarnaient pour eux le pouvoir à la fois coercitif et protecteur d'un État. Séparés des autorités chrétiennes par l'écran des oligarques communautaires (ces personnages généralement « émancipés avant la lettre »), ils tendaient effectivement à voir dans celles-ci un pouvoir étranger et un pouvoir hostile. De ce fait, la masse des enfants d'Israël constituait réellement une nation *sui generis*, nation bien intégrée, et se définissant en cette qualité par rapport aux autres nations de la terre. Humiliés et persécutés, les Juifs du ghetto savaient clairement ce qu'ils étaient<sup>94</sup>.

Mangeclous et ses cousins se démarquent des personnages occidentaux ou occidentalisés (tel Solal), parce que, seuls, ils ont pu être préservés des forces aliénantes qui agissent au sein de la société européenne, grâce à ce type d'« enclave » à la fois séparatrice et protectrice. Les personnages qui y évoluent demeurent coupés du monde extérieur ; aucun lien vital ne les rattache aux successions d'événements ou de modes de penser qui forment et déforment constamment l'Occident. À l'isolement spatial, assuré par la ghettoïsation et l'insularité, s'ajoute une rupture dans le principe d'évolution temporelle. La continuité et la stabilité dans un état passéiste assurent aux Valeureux la possibilité de se définir par une identité hybride, à la fois française et sépharade, sans que les problèmes relatifs à la France de l'époque représentée aient à entrer en ligne de compte. La francité des Valeureux relève exclusivement de l'idéal, de la culture et de la langue. Coupée des constantes redéfinitions identitaires qui agitent le centre européen, cette francité se voit préservée des implications et des déchirements relatifs à une période historique ou à un système socio-idéologique précis :

De père en fils, les Solal Cadets avaient continué de parler français – et un français parfois archaïque, émaillant leurs discours de mots

<sup>93</sup> Léon Poliakov, *Histoire de l'antisémitisme*, t. II, *L'âge de la science*, Paris, Calman-Lévy, 1955, 1961, 1981, (Points ; H144), p. 128.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 131.

disparus tels que, par exemple, desverie (folie), courbassé (courbé par la vieillesse), coltel (couteau) [...] (V, 79)

Cette fidélité au noble pays et à la vieille langue était touchante. C'est ainsi que, durant les soirées d'hiver, assis autour d'un brasero, les cinq amis lisaient ensemble Villon, Ronsard, Rabelais ou Montaigne pour ne pas perdre l'habitude des « tournures élégantes » qui faisaient monter parfois des larmes d'attendrissement à leurs yeux. Les cinq cousins étaient fiers d'être demeurés citoyens français. (V, 80)

Comme l'écrivait Alain Finkielkraut, l'« indéfinition même du judaïsme est précieuse : elle montre que les catégories politiques de classe ou de nation n'ont qu'une vérité relative. Elle marque leur impuissance à penser le monde dans sa totalité<sup>95</sup>. » L'absence de fixité dans la définition d'un principe identitaire clairement circonscrit, la totale liberté par rapport à tout canon, à toute règle ou à toute forme de bienséance est la marque essentielle qui distingue avantageusement les personnages juifs des Occidentaux. De fait, le ghetto s'avère le seul espace du roman cohénien où est mise en place une appartenance communautaire positivement perçue et acceptée par des personnages positivement connotés. Dans le passage des *Valeureux* consacré à la description de la ruelle d'Or<sup>96</sup>, nous retrouvons les motifs du désordre et de la promiscuité, tout comme dans le corpus de la littérature antisémite, mais traités de manière essentiellement lyrique par Cohen. Contrairement à ce que nous retrouvons dans les descriptions de la société occidentale, ce qui semble d'abord un espace chaotique et grouillant se révèle, en fait, le seul milieu cosmique où l'intégration de l'individu à une collectivité s'avère non seulement possible, mais réalisée. Aucun conflit, aucune échelle de supériorité ne vient répartir et diviser les êtres entre eux comme dans le « cocktail Benedetti ». Tous participent pleinement au façonnement du microcosme. Chacun y remplit une fonction, s'y adonne à une occupation. Point de marginaux, ni de laissés-pour-compte. Le recours à l'anaphore pose l'existence d'un espace où règnent l'hétéroclite et le mouvement sans que se manifeste la moindre tension dramatique. Le lecteur est placé devant la coexistence harmonieuse et festive (idyllique) d'une multitude de sujets somme toute semblables : « Des orfèvres martelaient des plats d'argent sur le pas de leurs portes. Des menuisiers clouaient et

<sup>95</sup> Alain Finkielkraut, *Le Juif imaginaire : essai*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 204.

<sup>96</sup> *Les Valeureux*, chapitre V, pp. 55-65.

chantaient. Des porteurs allaient, courbés sous leurs couffes. Des mendiants baisaient la main des charitables. » (*V*, 55) Au sein de cet espace de la judéité non-conflictuelle, Mangeclous circule comme un roi, mais sans qu'aucune allusion ne soit faite à une quelconque forme d'autorité ou d'asservissement. L'interrelation entre individu et entourage se réalise exclusivement à travers la communion, l'échange, la réciprocité et la parfaite symétrie des réactions :

[Mangeclous] reprit le chemin de sa demeure, d'un pas libéral allant, souriant et paterne, salué et saluant, plaisanté et plaisantant, coudoyé et coudoyant, complimenté et complimentant, bonasse et auguste, de tous respecté, monarque en sa ruelle d'Or, [...] à chacun rendant son dû, souriant ici et s'inclinant là [...] (*V*, 61)

Mise en place d'un véritable anti-Occident, le passage se conclut par un élan de joie qui rappelle bien davantage le lyrisme whitmanien que l'une ou l'autre des multiples œuvres de la littérature grotesque (il s'agit toujours de Mangeclous) : « —Ah, quel bonheur d'être moi-même ! chantonna-t-il. » (*V*, 62)

L'appartenance symbiotique, et même l'éminence, qui caractérisent la place occupée par Mangeclous au sein du milieu céphalonien, proviennent principalement de ce que, comme le remarque Bakhtine, chez « le bouffon, tous les attributs royaux sont renversés, intervertis, le haut mis à la place du bas : le bouffon est le roi du "monde à l'envers"<sup>97</sup>. » Or, à la manière de la lune dans le récit de *Cyrano de Bergerac*, la Céphalonie joue le rôle de ce monde autre où tout est renversé. Dans le « monde officiel », le concierge du Ritz voit Saltiel avec dégoût et résignation comme un « [...] toqué en culottes. Évidemment, avec ces étrangers il fallait s'attendre à tout, et on ne savait pas trop d'où ça sortait, tout ça. » (*BS*, 115) Même Solal, le Juif assimilé, ne peut s'empêcher de considérer son cousin Mangeclous comme un « minable » qu'il projette d'envoyer en mission chez « la fille des Gentils, afin qu'elle sût d'où il sortait, lui. » (*BS*, 222) Dans l'espace céphalonien, l'échelle de valeurs, le jugement porté par la collectivité ainsi que la position occupée par les cousins se voient exactement intervertis : le narrateur nous dit que les Valeureux « étaient l'aristocratie de ce petit peuple confus, imaginaire, incroyablement enthousiaste et naïf. » (*V*, 80)

<sup>97</sup> Bakhtine, *Rabelais*, op. cit., p. 368.

Semblable remplacement du haut par le bas au niveau des interactants sociaux n'est bien sûr pas sans correspondre à d'autres changements, au niveau des idéologies et de la morale. Les « attributs » sur lesquels repose la position éminente des Valeureux résultent eux aussi d'une interversion des barèmes évaluatifs occidentaux, de sorte qu'au sein de l'espace céphalonien, un renversement du social équivaut à un renversement généralisé de tout l'ordre des valeurs. Ce qui, en Europe, marque de manière négative l'extravagance des cousins place ces derniers au sommet de la société insulaire. Leur manque de mesure, comme dans leur manière outrée de parler, fait tout à la fois d'eux des êtres ridicules, d'un point de vue européen, et imposants, d'un point de vue céphalonien : « L'éloquence des Valeureux ébahissait cette population de pérorateurs orientaux. » (V. 81) Alors que le gréganisme est une condition *sine qua non* de la participation à l'interaction sociale en Occident, seule la singularité peut, en Céphalonie, conférer aux êtres leurs lettres de noblesse.

Les Valeureux deviennent ainsi de parfaites figures grotesques. Appartenant à un monde festif dégagé des normes sociales occidentales, ils jouissent d'une forme de liberté typiquement carnavalesque. Les lois du groupe majoritaire auquel ils n'appartiennent pas ne peuvent s'imposer à eux, comme elles s'imposaient à Adrien et aux invités du « cocktail Benedetti ». Exclus de toute forme d'« officialité », ils peuvent « rabaisser » l'ensemble des présupposés qui donnent corps à un monde générateur d'angoisse et de chaos. Mais, d'autre part, chacun des « systèmes » de remplacement proposés par les cousins s'avère lui aussi caduc : la foi de Saltiel en fait un être aussi intégré et naïf qu'Adrien, le gentil Salomon est un poltron à la limite de l'impuissance, Michaël ne jure que par la sexualité et Mattathias s'avère d'une avarice qui n'a rien à envier au Shylock shakespearien. L'existence des Valeureux, de même que la position qu'ils occupent, n'ont finalement pas plus de « sens » que celles des Occidentaux. Comme chacune de leurs « réponses » s'avère inapte à restaurer l'ordre manquant, cette libération ne conduit à rien, sinon à une nouvelle forme d'impasse. Les Valeureux montrent non seulement que la société occidentale est un « monde étranger », pour reprendre l'expression kayserienne, mais également que l'en-dehors du social occidental s'avère tout aussi « étranger ».

## 2. *Un héritier d'Arlequin*

Seul parmi les cousins, Mangeclous ne prône pas une forme d'idéal qui pourrait s'avérer illusoire. Lui seul offre une « réponse » qui s'accorde avec l'étrangeté et le non-sens du monde. Contrairement à ses acolytes, le personnage vit intentionnellement dans un univers d'illusions forgé de toutes pièces. Dans *Belle du Seigneur* et *Les Valeureux*, Pinhas Solal incarne la figure la plus aboutie du passeur de frontières, pour lequel il ne saurait y avoir aucune limitation sérieuse, ni aucun absolu, sinon dans le mouvement, l'inconstance et l'indétermination. Le jeu avec les apparences ainsi que la dérision sardonique auxquels il se livre incessamment s'opposent à l'ensemble des « vérités » toutes faites et, par extension, à tout principe de fixité. Contrairement à Adrien ou aux autres Valeureux, il n'y a jamais, pour Mangeclous, ni « vrai », ni « solide ». Le monde n'offre pas plus de certitude que de stabilité. Aucune raison de chercher à se définir ou à s'établir dans une position clairement circonscrite, située au sein d'un ordre, si les notions de « définition », de « position » et d'« ordre » doivent forcément s'avérer des mirages. Comme tout n'est jamais qu'apparence éphémère et trompeuse, mieux vaut se lancer délibérément dans la voie inverse du pitre et de l'imposteur. Toute autre attitude équivaldrait de ce point de vue à un refus de l'ordre du monde, et ne pourrait conduire qu'au plus grand des malheurs : demeurer « en place », immobilité opposée au principe même de la vie, et associée à la mort prochaine. Dans le passage suivant, l'argent donné à Mangeclous par le SSG se montre dépourvu d'intérêt, du moment où la somme incite à mener, pour reprendre les termes du bénéficiaire, « une vie purement animale, sans inventions, sans rebondissements, sans péripéties, sans profits inattendus, sans une seule action illustre ! » (BS, 209) : « Mais que m'importent les napoléons et leur joie, si je n'ai point celle de créer, d'agir et d'être admiré ? Moi, ce qu'il me faut, c'est une existence mouvementée, avec discussions et stratagèmes ! Enfin, un peu de vie avant beaucoup de mort ! » (BS, 210)

En elle-même, la richesse ne représente absolument rien. Seul compte le mouvement, c'est-à-dire la vie. L'agitation incessante à laquelle se livre Mangeclous résulte de la prise de conscience lucide du trépas, ainsi que de l'impossibilité d'attribuer à l'existence humaine la moindre signification précise sans la limiter du même coup. L'indétermination dans laquelle se maintient Mangeclous s'accorde avec l'idée d'une existence impossible à appréhender dans sa totalité. Elle apparaît également comme un acte flagrant d'opposition mené contre toutes les formes d'absolutismes forcément réducteurs de ceux qui vont en sens inverse, cherchant à comprendre, à stabiliser, à réduire et à simplifier l'étrangeté (le grotesque kayserien) qui résulte de la rencontre entre raison lucide et monde. En ce sens, Pinhas joue dans le texte un rôle identique à celui qui a été attribué à la figure du clown au fil d'une longue tradition littéraire :

[T]he clown tradition [...] has developed in modern literature to an important strand of humanism which shows man, confronted with the stark menace and the great potential of absolute freedom, stringing together impossibilities, creating and destroying and creating to no end other than his own joy, with full awareness of his own precarious situation and of the evanescent but nonetheless affirmative values of his clownish creations<sup>98</sup>.

Dans le roman cohénien, il est fort rare que l'apparence extérieure d'un personnage ne soit pas liée à une position idéologique et morale. Si la vie de Mangeclous s'oppose à la stagnation et à la fixité, son physique, lui, se démarque de toute formes d'harmonie corporelle. Dans un article sur la figure grotesque du géant, Kelly Anspaugh<sup>99</sup> remarque que le gigantisme est l'un des véhicules permanents de l'altérité en littérature. En dépassant les mesures du commun, par les excès de son physique et des actions auxquelles il se livre, le géant est invariablement celui qui force tout témoin à prendre de la distance afin de revoir la pertinence de ses points de référence ainsi que de ses grilles d'acceptabilité ou de refus. Le traitement peut différer entre la peur (Homère et Dante), la drôlerie (Rabelais, d'après une tradition qui remonte à Euripide et Ovide), ou le dégoût (Swift). Il n'en demeure pas moins que l'effet produit est à la base le même. Bien que le

<sup>98</sup> Richard Pearce, *The Stages of the Clown, Perspectives on Modern Fiction From Dostoyevsky to Beckett*, Carbondale-Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1970, p. 5.

personnage cohénien ne soit pas exactement un géant, nous retrouvons tout de même, avec Mangeclous, une continuation de la tradition rabelaisienne. Selon les préceptes bakhtiniens, le personnage est affublé d'un parfait « corps grotesque ». Chacun des passages consacrés à la description de ce corps met en valeur de manière hyperbolique l'une ou l'autre des ouvertures et des excroissances qui le composent, de sorte que les aspects grotesques du physique de Mangeclous prennent des proportions littéralement gigantesques. Si les descriptions sont destinées à produire chez le lecteur un effet déstabilisant — le mélange de dégoût et de dérision qu'inspire habituellement la laideur —, il ne faut pas manquer de voir que selon les points de vue ici très proches du narrateur et de Mangeclous, cette apparence difforme constitue en elle-même un bien précieux : le corps physique accepté dans sa totalité. L'amour que Mangeclous ressent pour sa propre personne équivaut à un renversement des valeurs occidentales en matière de bienséance et de beauté, exactement à l'encontre de la position tenue par les « amants sublimes »<sup>100</sup> :

À grands soupirs, il [Mangeclous] admira de son apparence tout ce qu'il ne verrait bientôt plus jamais, admira sa longueur décharnée de phtisique, sa barbe en sardonique fourche, ses grands pieds crasseux qu'il avait tant aimés, ses formidables mains tout en os, poils et saillantes veines, sa redingote rapiécée, son haut-de-forme barbu. Un sourire désenchanté découvrit ses longues dents jaunes, aussi écartées que ses orteils. (V, 12)

Bien que celui qui a été surnommé le « Capitaine des vents » se confonde avec son environnement physique par de multiples excroissances et orifices, de toutes les parties de ce corps, la bouche remplit certainement la fonction de mélange et d'indétermination la plus éminemment grotesque. Plus que pour toute autre constituante corporelle du personnage, le narrateur recourt au gigantisme et à l'emploi de figures hyperboliques afin de décrire celle-ci : « Tuberculeux depuis plus d'un quart de siècle mais fort gaillard, [Mangeclous] était doté d'une toux si vibrante qu'elle avait fait tomber un soir le grand lampadaire de la synagogue. » (V, 23), « [o]n l'avait surnommé Mangeclous parce que,

<sup>99</sup> Kelly Anspaugh, « "Jean qui rit" and "Jean qui pleure" : James Joyce, Wyndham Lewis and the High Modern Grotesque », In : *Literature and the Grotesque*, dir. Micheal J. Meyer, Amsterdam – Atlanta Georgia, Rodopi, 1995, p. 129-148.

<sup>100</sup> Notamment Ariane, cf. chapitre suivant, pp. 86-87.

prétendait-il avec le sourire sardonique qui lui était coutumier, il avait en son enfance dévoré une douzaine de vis pour calmer sa faim. » (V, 23) Comme le remarque Bakhtine,

[l]e manger et le boire sont une des manifestations les plus importantes de la vie du corps grotesque. Les traits particuliers de ce corps sont qu'il est ouvert, inachevé, en interaction avec le monde. C'est dans le *manger* que ces particularités se manifestent de la manière la plus tangible et la plus concrète : le corps échappe à ses frontières, il avale, engloutit, déchire le monde, le fait entrer en lui, s'enrichit et croit à son détriment<sup>101</sup>.

Quasiment tout, chez Mangeclous, est une question d'entrée ou de sortie par la bouche : « Son appétit était célèbre à Céphalonie, non moins que son éloquence. » (V, 23) À l'idée bakhtinienne de la bouche qui bâfre, s'ajoute avec Mangeclous celle de la bouche qui dégorge, non seulement des excréments (« Pour achever cette esquisse, il sied d'ajouter que Mangeclous adorait roter après avoir bien mangé et cracher avec abondance, dignité, poésie, application et mélancolie. » (V, 28)), mais aussi des paroles. La bouche de Mangeclous non seulement parle, mais péroré, ment constamment, et avec éloquence. Pour celui qui raconte continuellement des mensonges par « tristesse soudaine, vision subite de [s]on squelette sous terre et désir de passe-temps pour [s]'embrouiller » (V, 94), il ne saurait exister aucune possibilité ni surtout aucun désir d'énoncer la vérité. Même au cours des circonstances les plus graves, l'invocation de l'enfant préféré mort en couches ne constitue pas une garantie fiable : « Lorsqu'il jurait sur l'âme de Petit Mort, on pouvait être certain qu'il disait presque la vérité. » (V, 24) La manducation équivaut, selon Bakhtine, à une absorption du monde et à un accroissement obtenu par le sujet mangeur au détriment du monde mangé. De même, la parole est utilisée par Mangeclous afin de faire permuter fausseté et vérité, jusqu'à brouiller entièrement toute forme de démarcation ou de catégorisation. L'acte de discourir permet de remporter une forme de victoire sur ce monde, qu'il est peut-être impossible de comprendre, mais que rien n'empêche de remodeler à sa fantaisie. Recteur autoproclamé de l'« université de Céphalonie », Pinhas peut lancer à ses « élèves » la proposition suivante : « Preuves de l'Existence ou de l'Inexistence de l'Âme, Également au choix des Étudiants ! Mais une drachme de Plus pour l'Existence qui est Plus Difficile À Prouver ! » (V, 107) Celui qui envisage de « fonder un bureau central d'idées qu'il appellerait le Trust des Cerveaux » (V, 18)

<sup>101</sup> Bakhtine, *Rabelais, op. cit.*, p. 280. (L'auteur souligne.)

apparaît ainsi comme le digne descendant des sophistes antiques, ces « experts en tout » pour qui n'existe d'autre vérité que celle produite par un discours apte à emporter l'adhésion, et dont les positions sceptiques relativistes « constituaient une menace évidente pour le dogmatisme métaphysico-religieux [...], une menace également pour les croyances et la morale traditionnelles, une menace politique enfin pour la cité grecque classique, une prestidigitation en vue de la prise du pouvoir<sup>102</sup>. » Conscient que le monde le réduira à la souffrance et à la mort, Mangeclous se sert de sa bouche afin d'attaquer ce monde, de le dévorer, puis de le remodeler, de le couvrir d'une multitude de faussetés selon la succession ininterrompue de ses désirs contradictoires. Tout comme dans la définition du fou que donne Enid Welsford, le rapport de Mangeclous au monde est fait de changements incessants et de constantes réadaptations. Il est un démenti vivant opposé à toute notion de conséquence, de mérite ou d'« importance », ce qui en fait l'envers exact d'Adrien, des invités du « cocktail Benedetti », et aussi de Solal : « The fool, in fact, is an amphibian, equally at home in the world of reality and the world of the imagination... The serious hero focuses events, forces issues, and causes catastrophes ; but the Fool by his mere presence dissolves events, evades issues, throws doubt on the finality of fact<sup>103</sup>. »

Remarquons au passage que même la mort ne sort pas indemne d'une confrontation avec la bouche de Mangeclous. Le projet suicidaire entrepris par ce dernier s'arrête sur l'idée<sup>104</sup> d'un décès obtenu par ingurgitation massive de bicarbonate, qui causerait un excès d'éructions. À l'inverse de ce que nous retrouvons dans le suicide raté d'Adrien Deume, ce n'est plus ici la personne du mourant qui est ridiculisée, mais bien la mort. En étant associé à l'immondice et à l'ignominie risible de ce que Bakhtine nomme le « bas corporel », le trépas est nargué et délivré (pour un court moment) de tout sérieux tragique.

---

<sup>102</sup> Jean-François Revel, *Une histoire de la philosophie occidentale de Thalès à Kant*, (Pocket ; 166), p. 94. Dans la même lignée, Érasme fait dire à sa Folie : « Oui, j'ai décidé de jouer quelque temps devant vous le rôle d'un sophiste, mais pas à la manière de ces modernes qui inculquent aux enfants de pénibles balivernes et leur transmettent une opiniâtreté plus que féminine dans les disputes ; non, ceux que je vais imiter, ce sont ces Anciens qui, pour échapper à l'appellation infamante de "Sages", ont préféré le titre de "Sophistes" ». *Éloge de la Folie*, dans *Œuvres choisies*, Paris, Librairie générale française, 1991, (Livre de poche ; 6927), p. 113.

<sup>103</sup> Enid, Welsford, *The Fool : His Social and Literary History*, London, 1935, cité par Richard Pearce, *The Stages of the Clown*, *op. cit.*, pp. 3-4.

<sup>104</sup> Idée non réalisée, bien sûr, comme quoi avec Mangeclous il n'y a jamais qu'imagination et discours.

Il est à remarquer que le recours aux discours direct et indirect libres fusionne encore une fois en un seul les points de vue du personnage et du narrateur :

Optant [...] pour le poison, il [Mangeclous] fouilla dans un coffre incrusté de nacre, ne trouva comme toxique possible qu'un paquet de bicarbonate de soude. À Dieu vat, on se suiciderait au bicarbonate ! En effet, mélangé à de l'eau, le bicarbonate produisait des gaz, et en conséquence, s'il avalait le paquet tout entier, son estomac se gonflerait à la limite du gonflement et ses divers organes exploseraient, et ce serait fini, plus de soucis d'argent, plus de responsabilités familiales ! (V. 14)

Mais, pour en revenir à la parole, l'absence de sérieux et la fausseté de Mangeclous ne sont jamais tout à fait entières. Une attitude constamment trompeuse équivaldrait à une possibilité de circonscrire une fois pour toutes le personnage ; elle irait à l'encontre de l'ambiguïté qui lui est propre. Au contraire, il n'est jamais possible de tenir les attitudes empruntées de Mangeclous, son jeu ou sa contemplation de lui-même dans un miroir pour les signes d'un pur mensonge. Pas plus que dans le jeu théâtral non conscientisé d'Adrien Deume<sup>105</sup>, il n'est ici question d'hypocrisie. Avec Mangeclous, il n'y a pas davantage de pureté au sein du faux qu'il n'y aurait pu en avoir au sein du vrai. Le personnage se situe constamment entre les deux extrêmes qui, à travers lui, en viennent à se confondre. Cependant, alors qu'Adrien empruntait des attitudes qu'il croyait naïvement être les siennes propres, ce qui faisait de lui un être à la fois stupide et faux, Mangeclous finit par rejoindre et exprimer une vérité profonde de son être en recourant de manière délibérée à une multitude d'attitudes théâtrales. Le personnage se prend lui-même à son propre jeu, jusqu'à ce que jeu et réalité ne soient plus du tout discernables ou dissociables. C'est bien sûr au narrateur, seul garant du vrai et du faux à l'intérieur de la *fabula*, que revient le soin de montrer les facettes contradictoires de son personnage. Dans le passage suivant, ce dernier apparaît tout à la fois comme un comédien en représentation et comme un père véritablement ému. D'un côté, le verbe « déclamer » dénote une utilisation empruntée du discours. Le terme est en plus associé au motif du miroir<sup>106</sup>, ici fêlé, ce qui renforce l'idée

<sup>105</sup> Cf. chapitre précédent, p. 51.

<sup>106</sup> Pour le sens de ce motif chez Cohen, cf. chapitre précédent, p. 49.

du manque d'unité et du peu de spontanéité du sujet<sup>107</sup>. D'un autre côté, l'auto-contemplation et le jeu de Mangeclous sont associés aux larmes, marques traditionnelles d'une émotion non feinte<sup>108</sup>, dont la sincérité est ici garantie par le narrateur : « —Adieu, Éliacin, Moïse, Isaac, adieu, mes chéris, adieu, pour toujours adieu ! déclama-t-il devant la vitre fêlée et s'y regardant, les joues déjà sillonnées de larmes véritables. » (V, 13)

Aux côtés hétéroclites corporel, psychologique et identitaire (à la fois juif et français) de Mangeclous s'ajoute une dualité des traditions littéraires auxquelles appartient le personnage. Tout comme ses cousins, Pinhas incorpore aux traits de quelques figures traditionnelles occidentales — ici le fripon, le bouffon et le sot<sup>109</sup> —, les traits caractéristiques de figures apparentées, mais issues de la tradition populaire juive. Le génie inventif burlesque de Mangeclous, par exemple :

Placer des harpes dans le Rif ? Il avait lu quelque part que les tribus marocaines étaient friandes de musique. Non, ces Arabes vous poignardaient pour un oui ou pour un non ! Lancer un journal politique en pâte d'amandes et imprimé avec du chocolat liquide ? après lecture l'abonné mangerait le journal ! Non, impossible, mise de fonds trop importante ! Faire de la politique en France ? Bien sûr qu'il réussirait. Il embrasserait tous les enfants morveux des électeurs et le tour serait joué. (V, 17)

Cette multiplication de projets irréalisables qu'il croit capables de lui faire faire fortune nous renvoie à une longue tradition de l'humour juif. Nous retrouvons bien sûr dans le trait quelques éléments qui apparentent le personnage au bouffon et au sot, ces êtres en décalage complet par rapport à un monde dont ils dénoncent la futilité. La constante agitation à laquelle Mangeclous se livre, qui ne conduit à rien sinon à des échecs répétés, dénonce indirectement l'inanité de même que le manque foncier de sérieux attribuables à quelque entreprise humaine que se soit. Puisque tout entrepreneur meurt, puisque tout entrepreneur est condamné à voir tôt ou tard ses projets s'écrouler, tout entrepreneur est une forme de Mangeclous inconscient de la valeur réelle de ses actes et du sens final de la

<sup>107</sup> L'idée de fêlure chez Mangeclous est surdéterminée par « la barbe en sardonique fourche », ainsi que par la rigole crânienne : « une dépression médiane traversait son crâne chauve, petite tranchée dans laquelle il déposait parfois des cure-dents ou un crayon ou une plume. » (V, 23)

<sup>108</sup> Dans un texte sur Racine, Jean Starobinski dit des larmes qu'elles « sont le clair aveu de la douleur [...] » *L'œil vivant : essai (Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal)*, Paris, Gallimard, 1961, p. 84.

<sup>109</sup> Selon la terminologie bakhtinienne, cf. « Fonctions du fripon, du bouffon et du sot dans le roman », dans *Esthétique et théorie du roman, op. cit.*, pp. 305-312.

situation dans laquelle il se trouve. Mais le comportement du personnage céphalonien renvoie aussi, et de manière encore plus explicite, à la figure du *Luftmensch*, ce « personnage familier de la littérature juive, sujet en or pour l'humour juif si friand de présenter l'opposition insurmontable entre désir et réalité<sup>110</sup> », dont Judith Stora-Sandor parle abondamment :

Le *Luftmensch* [ « homme de l'air »] non seulement vit de l'air, mais se déplace aussi comme l'air, en se laissant emporter par les ailes de son imagination et par son flair qu'il croit infallible et qui le pousse sans cesse vers des affaires plus mirobolantes et plus incertaines les unes que les autres. [...] La psychologie le qualifierait d' « instable », et elle n'aurait pas tort, mais « rêveur incorrigible » serait plus approprié, si l'on précise que ses rêves de richesse toujours avortés n'entament jamais son optimisme inébranlable et sa foi en la réussite de son projet<sup>111</sup>.

La liste des métiers de Mangeclous comporte le titre de « pressureur universel » (V, 26). Avec une modalité du fripon occidental s'incarne une autre figure typique de la littérature juive, dont parlent aussi bien Judith Stora-Sandor que Freud<sup>112</sup> : le *Schnorrer*, ce personnage plus ou moins crapuleux qui profite de l'obligation religieuse où se trouve tout Juif de faire la charité à ses frères déshérités. Encore une fois, la conjonction d'éléments folkloriques propres à chacune des traditions permet de créer, autour du personnage, deux niveaux distinctifs d'indétermination : par rapport au bagage culturel auquel celui-ci renvoie d'une part, puis, d'autre part, par rapport à la fonction actantielle que cette double appartenance l'amène à remplir. Chez Mangeclous, l'amour de l'argent et de l'extorsion équivaut à l'amour de manger, c'est-à-dire au besoin d'engloutir, de faire transiger les matières d'un monde vers un autre : « De ses mains translucides, le petit centenaire puisa les drachmes dans l'escarcelle pendue à sa ceinture, les déposa en tremblant dans les deux mains de Mangeclous, avancées en gueule ouverte. » (V, 47) L'emploi par le narrateur d'une métaphore transforme en une bouche avide les mains de Mangeclous, qui reçoivent de la part du seigneur Jacob une somme, payée en échange d'un récit, lequel est une production mensongère de la bouche. Rien, ni vérité, ni

<sup>110</sup> Judith Stora-Sandor, *L'humour juif dans la littérature : de Job à Woody Allen*, Paris, Presses universitaires de France, 1984, p. 138.

<sup>111</sup> *Ibid.*, pp. 137-138.

<sup>112</sup> Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1988, (Folio / essais ; 201), p. 121.

possession, ne demeure intact après avoir été confronté avec le fripon ou le *Schnorrer*. Mais il ne s'agit pas ici d'égoïsme et de cupidité. L'argent donné par l'escroqué (cent drachmes) est aussitôt rendu, mais pas en entier : « [...] cet homme compliqué ne remit cependant que quatre-vingt dix drachmes dans l'escarcelle du seigneur Jacob [...] » (V, 54) Dans *Belle du Seigneur*, Mangeclous obtient de Solal « quelque don charmant d'une paume généreuse » (BS, 223), dont il fait lui-même offrande à « un aveugle jou[ant] maladivement de l'accordéon pour personne. » (BS, 223) Toujours — et exclusivement — nous retrouvons ce même besoin de créer du mouvement, du passage, et d'ouvrir des frontières. Jamais il ne s'agit d'un désir sérieux et persistant de s'accaparer quelque richesse afin d'en augmenter sa puissance personnelle, comme avec la « pêche » à laquelle se livraient les invités du « cocktail Benedetti »<sup>113</sup>. Pas plus de propriété respectée et défendue que de vérité clairement énoncée ou que de corps refermé sur lui-même pour l'être s'insurgeant contre toutes limitations.

Dans son ouvrage sur le mot d'esprit, Freud parle du « mélange d'aplomb hypocrite et d'esprit de répartie qui caractérise le marieur<sup>114</sup> », aussi nommé *Schadchen*, autre figure traditionnelle de l'humour juif. À travers cette seconde modalité, typiquement juive, du fripon, Mangeclous dénonce la grande escroquerie du mythe amoureux. Dans l'arrangement et la fabrication des mariages communiquent encore une fois vrai et faux. Ce qui, pour les amants Solal et Ariane, sera la principale cause de fixation, de stagnation et de mort par excès de sérieux<sup>115</sup> apparaît ici comme la résultante d'une escroquerie bouffonne. Mais, sous la caution du narrateur, cet amour conjugal arrangé peut par ailleurs prétendre à autant de validité, et peut-être même à encore plus de vérité que n'importe quel « amour sublime » à l'occidentale. C'est donc la passion qui, à l'instar de tout idéal, apparaît comme la seule véritable escroquerie. Sous le jour de Mangeclous sont démasquées toutes les « quêtes » héroïques, ainsi que toutes les prétentions à la transcendance dans lesquelles se fourvoie Solal :

Agent matrimonial, Mangeclous s'était spécialisé dans les mariages d'amour. Sa tactique était simple. Il jetait son dévolu sur un jeune homme et une jeune fille de famille riche tous deux, mais qui

<sup>113</sup> Cf. chapitre I, pp. 24-35.

<sup>114</sup> Freud, *op. cit.*, p. 120.

<sup>115</sup> Cf. chapitre IV pp. 94-103.

n'avaient jamais témoigné d'intérêt particulier l'un pour l'autre. Au jeune homme, il disait en grande confiance que la jeune fille ne parlait que de lui, le contemplait en frémissant à travers les rideaux de sa fenêtre. Il courait ensuite vers la jeune fille et lui chuchotait que le jeune homme pantelant souhaitait de toute âme une photographie de la merveilleuse de bonne naissance et demandait la permission de lui faire sérénade demain. [...] Au bout d'une dizaine d'allées et venues, Mangeclous réussissait en général à fabriquer un amour authentique et de premier choix. (V, 30)

Mangeclous renvoie à toute la constellation des éléments qui constituent la figure du fou, tant dans la littérature occidentale que juive. Le personnage assume successivement et sans arrêt une multiplicité de rôles qui lui confèrent une place éminente dans les situations au sein desquelles il apparaît, mais une place toujours en porte-à-faux par rapport aux enjeux sérieux que pourraient éventuellement recouvrir ces situations. Il montre la fausseté et le conventionnalisme de chacune, et du même coup échappe lui-même à toute forme de désignation conventionnelle. Les autres personnages, le lecteur et même le narrateur ne parviennent jamais à définir Mangeclous de manière précise. Il est dit, dans *Les Valeureux*, que « Pinhas Solal, dit Mangeclous, était le Juif céphalonien le plus riche en surnoms. » (V, 22) Au chapitre II de ce même roman (V, 22-32), l'énumération des métiers et des occupations auxquels se consacre le personnage s'étend sur plusieurs pages. Mangeclous échappe à toute forme de circonscription ou de fixation. Il représente le libre cours donné à la profusion, à la multiplicité, au changement et à l'inconséquence humains. Son caractère et son corps s'ouvrent à tous les possibles, mais sans jamais s'arrêter sur l'un d'eux. De sorte que seules la surenchère et la multiplication<sup>116</sup> s'accordent avec la nature du personnage. Et c'est précisément ce en quoi Mangeclous incarne le principe même du carnaval et de la mascarade, c'est-à-dire du masque sous son jour positif, exactement tel que défini par Bakhtine :

Le motif du *masque* revêt plus d'importance encore [que celui de la folie]. C'est le motif le plus complexe [...] Le masque traduit la joie des alternances et des réincarnations, la joyeuse relativité, la joyeuse négation de l'identité et du sens unique, la négation de la coïncidence stupide avec soi-même ; le masque est l'expression des transferts, des métamorphoses, des violations des frontières naturelles, de la

<sup>116</sup> Caractéristiques dans lesquelles tombe l'écriture du narrateur dès qu'il est question de ce personnage, et dont il est abondamment question dans *Les Valeureux*. Cf. chapitre VI, pp. 139-140.

ridiculisait, des sobriquets ; le masque incarne le principe de jeu de la vie [...] Il est évidemment impossible d'épuiser le symbolisme extrêmement compliqué et significatif des masques. Il faut simplement noter que des phénomènes comme la parodie, la caricature, la grimace, les simagrées, les singeries ne sont au fond que des dérivés du masque. C'est dans le masque que se révèle avec éclat l'essence profonde du grotesque<sup>117</sup>.

Dans son commerce inconstant avec lui-même et avec le monde environnant, Mangeclous dénonce l'interchangeabilité et donc l'insignifiance de tout possible absolu. Il attaque et rabaisse ce qui s'oppose au ludisme du moment : le « sérieux » qui prétend à la durée dans le temps. Mais paradoxalement, à travers la bouffonnerie et l'imposture généralisées, le « bey des menteurs » voue une véritable passion à la dénonciation de toutes les hypocrisies. Solal dit de son cousin qu'il a « une sorte de génie » (BS, 559), et que si Mangeclous devenait l'un de ses chefs de cabinet, il serait certainement (Solal parle) « le plus intelligent que j'aie jamais eu. » (BS, p. 216) Les quatre autres cousins révèlent les ressorts secrets de l'Occident par un mélange d'ingénuité et d'exotisme. En appliquant leurs catégories et leurs échelles de valeurs propres aux situations européennes, ils montrent la perversion du système social occidental par rapport à l'ordre plus juste et plus humain (plus « valeureux ») de la Céphalonie. Mangeclous, lui, dispose d'une juste connaissance des mécanismes qui régissent le monde occidental. Il connaît les traditions européennes, ainsi que les dessous scabreux plus ou moins bien dissimulés par celles-ci. Avec le narrateur et Solal, il apparaît comme l'une des trois instances textuelles habilitées à porter un regard parfaitement lucide sur la réalité. Sur un mode bouffon, les facéties auxquelles il se livre lui permettent de mettre en lumière le déguisement et le maintien d'une réalité chaotique par un ordre d'apparat. À travers la drôlerie de Mangeclous, c'est un regard des plus cyniques qui est porté sur l'Europe. Dans le passage consacré à l'université de Céphalonie, toutes les fausses grandeurs et tous les mensonges du « monde officiel » sont ramenés à un niveau amoral d'animalité :

Apprends donc que les gentilshommes invités aux bals de la cour sont en effet autorisés à contempler la moitié des mamelles des princesses et même de la reine, mais que lesdits gentilshommes sont immédiatement emprisonnés, avec masque de fer, s'ils font la

---

<sup>117</sup> Bakhtine, *Rabelais, op. cit.*, p. 49. (L'auteur souligne.)

moindre allusion, même admirative, aux viandes ainsi étalées. En résumé, les mamelles royales et princières sont montrables mais non mentionnables. Manières d'Europe. (V, 123)

Voulez-vous un discours sur ce qu'on appelle honneur et qui n'est que préoccupation et ridicule peur du qu'en-dira-t-on et misérable souci d'être estimé par tes voisins et connaissances, probablement imbéciles, et qu'ils continuent à te saluer ! Les dix commandements, c'est bien, messieurs, et je m'incline devant notre maître Moïse, mais cet honneur dont les Européens font si grand cas est une véritable horreur, n'étant que désir de réputation, ce qui est mesquin et sans audace ! (V, 126)

Mangeclous remplit une fonction typiquement carnavalesque au sens où l'entend Bakhtine à propos de Rabelais. Le cynisme et les attaques du personnage juif ne se limitent pas à la seule destruction d'un monde. Mangeclous met à bas l'ancien ordre réifiant afin que puisse se dresser un ordre neuf, affranchi de toute contrainte. Mais à la différence de ce que nous retrouvons dans le roman rabelaisien, ce renversement ne peut se réaliser que dans le microcosme juif céphalonien. Le personnage est beaucoup trop périphérique pour imposer sa vision du monde à l'ensemble des personnages en situation dans le roman. Mangeclous n'est pas du tout roi en France, comme l'était Gargantua. Il n'en demeure pas moins que le renversement est opéré chez les Juifs de l'île. Il leur est possible à tous, étudiants et professeur, de déconstruire l'Occident sans y être eux mêmes engagés, et sans être déchirés par un processus de division et d'auto-contradiction comme le sera Solal. Étant donné qu'il demeure attaché à son espace identitaire propre, étant donné, aussi, que l'attrait exercé par l'Occident ne l'emporte jamais sérieusement chez lui, Mangeclous peut se distancier de cet univers chaotique afin de promouvoir un ordre « autre », appuyé sur le type d'amour conjugal et la loi morale judaïques<sup>118</sup>. Grâce à l'acceptation par le personnage d'une position marginale dans le monde<sup>119</sup>, un ordre « valeureux » existe effectivement au sein de la *fabula*.

<sup>118</sup> Appuyé, mais jamais inféodé. Mangeclous n'est pas du tout un défenseur des innombrables préceptes de la foi et de la morale talmudiques !

<sup>119</sup> Position qui sera refusée par Solal, motif principal de la divergence entre les deux personnages. Cf. chapitre V, pp. 109-111.

La ruelle d'Or apparaissait comme un espace de grouillement anarchique qui s'avérait finalement être le seul lieu cosmique existant au sein du roman. De même, seul le personnage *a priori* le plus apparenté à l'idée de chaos s'avère apte à percevoir, à énoncer, puis à réaliser un type d'existence humaine qui s'accorde de manière cohérente avec l'inintelligibilité du monde. Comme Solal, Mangeclous se situe en dehors de tous les systèmes et de tous les accommodements, aussi bien juifs que chrétiens. Il se différencie drastiquement de ses cousins, qui se reposaient tous sur des certitudes et des valeurs fixes, comme par exemple Salomon (ce dernier parle) : « Et puis j'apporterai du vin résiné pour mes amis parce que j'aime les belles choses de la vie, l'affection, l'odeur de la mer, et puis on cause ensemble et on se tient par la main et on est sûr que Dieu est bon et qu'on se reverra après la mort ! (Compte là-dessus, murmura Mangeclous.) » (V, 103-104) La position de Mangeclous implique cynisme et incroyance. À la base de sa « vision du monde » se trouvent deux éléments : le rejet de l'ordre social réifiant et inhumain d'Occident, puis la conscience lucide de la mort prochaine, liée à toute l'horreur que cause l'appréhension du néant. Le grotesque est perçu, et rien n'est entrepris afin de le réduire. Au contraire, absurdité, contradiction et inconstance sont exaltées au détour de chaque attitude, geste ou parole du personnage. De ce fait, la « réponse » proposée par Mangeclous s'oppose très exactement à celle qui est énoncée dans le roman par l'intermédiaire d'Adrien. Alors que celui-ci tentait de s'intégrer le plus étroitement possible à la structure sociale occidentale en reprenant à son propre compte les échelles de valeurs, ainsi que les barèmes évaluatifs qui y avaient cours, celui-là pose une rupture drastique entre lui et toute forme de « vérité » préétablie. Mangeclous est le seul personnage du roman cohénien qui non seulement refuse, mais encore dénonce la vacuité de toute forme de valeur ou d'idéal fixe. Il est le seul à ne jamais rechercher ou créer de toutes pièces une quelconque permanence, sinon dans le mouvement et l'inconstance. Si Mangeclous appartient à un univers qui fut historiquement détruit par les nazis, ce qui nous est rappelé dans *Les Valeureux* par l'intervention de Belline, une Cassandre juive<sup>120</sup>, il faut y voir une marque supplémentaire de précarité, qui renforce le sens et la portée de l'attitude clownesque. Plutôt que de se laisser abattre par un univers qui travaille de toutes parts à provoquer sa destruction, Mangeclous continue à accueillir tous les possibles, à

---

<sup>120</sup> Cf. *Les Valeureux*, chapitre V, p. 60.

dénoncer toutes les faussetés, à vivre. Qu'à l'époque de la rédaction, puis de la publication du roman, le monde juif de la mer Ionienne ne soit plus qu'un fantôme du passé, rendu idyllique par l'auteur, voilà qui, en fin de compte, renforce dans la fable de Cohen cette idée de Starobinski, selon lequel tout « vrai clown surgit d'un autre espace, d'un autre univers : son entrée doit figurer un franchissement des limites du réel, et, même dans la plus grande jovialité, il doit nous apparaître comme un revenant<sup>121</sup>. »

Avec le fou, qui vit pleinement du non-sens et de l'inconséquence, et qui ne cherche jamais à établir sa folie en système, peut exister une vie en accord avec la situation incompréhensible de l'homme dans le monde. Pour ne pas souffrir de l'impossibilité à harmoniser les contraires, de l'impossibilité à trouver un sens à la vie, Mangeclous doit s'abandonner à cette vie grotesque, c'est-à-dire à la goinfreterie, au mensonge, au carnaval et à la mascarade. Avec Mangeclous encore plus qu'avec le reste de ses cousins, seul l'incertain et le mouvant peuvent faire office de « solide de la vie ». Le personnage cohénien rejoint en ce sens la dérision, mais aussi la grandeur humaine qui sont associées à celui qui, voyant l'univers avec la dernière lucidité, continue néanmoins à profiter de ce que l'existence peut offrir. Symboliquement, et philosophiquement devrait-on dire, Mangeclous rejoint la figure traditionnelle du grand passeur, Arlequin :

Animated by a spirit close to that of the medieval demon, [Arlequin] continually breaks the laws of society and nature – but not out of rebellion and not toward the end of gleeful destruction. Sharing the innocence and underlying shrewdness of Socrates and Folly [d'après *L'éloge d'Érasme*], he does not reaffirm a primal order. Apparently simple-minded and naïve like the buffoon, he is acutely aware of his situation and of himself. Harlequin thrives in chaos but to build rather than to destroy. His creations are silly, precarious, evanescent ; but they bring positive pleasure and are a source of positive values. The world Harlequin inhabits is as irrational and menacing as the one left us by the medieval demon or the sottie fool. Harlequin has no illusions about this world but nevertheless affirms the greatness of the human spirit that can, in the words of William Faulkner, “not merely endure... [but] prevail<sup>122</sup>.”

<sup>121</sup> Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Flammarion, 1983, (Champs ; 125), p. 134.

<sup>122</sup> Richard Pearce, *op. cit.*, p. 103.

## **Chapitre IV**

### **« Noble parmi les ignobles apparue »**

Avec le personnage de Mangeclous, nous étions confrontés à la position grotesque du passeur, celui qui refuse de souscrire le moindre aux normes collectives ou aux vérités officielles. Au contraire, en étudiant le personnage d'Adrien, nous étions amenés à percevoir cette autre position grotesque, tenue par celui qui cherche à se conformer le mieux possible aux règles de l'« ordre » social, obtenant ainsi confort et certitude par le sacrifice de la lucidité et de l'indépendance personnelle. Si elles apparaissent comme des extrêmes opposés, les deux « réponses » n'en sont pas moins caractérisées par un point commun fondamental : chacune résulte de la compréhension d'un ordre du monde temporel, qui est tenu pour réellement existant, puis de l'accord établi par l'individu entre lui-même et cet ordre du monde. Mangeclous aussi bien qu'Adrien agissent, respectivement, de manière à s'intégrer le mieux possible à l'univers tel que chacun le perçoit. Le fonctionnaire accepte les limitations imposées par le social en se conformant ; Mangeclous accepte l'inintelligibilité d'un monde dérisoire en devenant lui-même un bouffon à peu près impossible à catégoriser. Nos deux hommes, le conformiste extrême et l'anti-conformiste extrême, adoptent en fin de compte tous deux une attitude positive qui a pour résultat de les intégrer à l'univers environnant. Chacun accepte sa position ; ni l'un ni l'autre n'est un isolé en révolte. Dans le roman cohénien existent cependant d'autres types de « réponse » beaucoup plus conflictuels. Ceux-ci résultent d'un refus du monde chaotique représenté par la mort et la société occidentale, auquel succède la recherche

d'un « ailleurs » idéal, c'est-à-dire d'un ordre de vérités et de valeurs transcendantes. Nous retrouvons alors un grotesque de l'amertume, de l'angoisse et de la lutte menée contre le « monde devenu étranger ». Ainsi nous éloignons-nous de Rabelais et de la perception bakhtinienne, afin d'entrer dans un grotesque noir, beaucoup plus proche de Kayser et de sa vision « moderniste ». Ariane, d'abord, refuse catégoriquement le monde social essentiellement représenté par les Deume. Mais la jeune femme n'en devient pas pour autant un clown à la manière de Mangeclous. Elle cherche plutôt à remplacer l'idéal du « capital de relation » et de l' « ascension mondaine et professionnelle » par un autre, jugé plus élevé : l'amour passionnel.

Avec Ariane, nous serons à même de constater quels effets esthétiques peuvent résulter de la rencontre entre, d'une part, le grotesque et, d'autre part, les notions de sublime, de noblesse et de beauté. Bien sûr, impossible d'en venir à pareille conjonction sans rappeler le système d'opposition énoncé par Victor Hugo dans la *Préface de Cromwell* : La poésie « se mettra à faire comme la nature, à mêler *sans les confondre*, l'ombre à la lumière, le grotesque au sublime <sup>123</sup>[...] ». « Il semble [...] que le grotesque soit un temps d'arrêt, *un terme de comparaison, un point de départ d'où l'on s'élève vers le beau* avec une perception plus fraîche et plus excitée <sup>124</sup>. » Chez Cohen, nous ne retrouvons cependant pas du tout cette structure de contraste au bout de laquelle le « type du beau [reprend] son rôle et son droit, qui n'est pas d'exclure l'autre principe, mais de prévaloir <sup>125</sup>. » L'inverse serait plutôt vrai. Au lieu de poser un contraste irréconciliable qui aurait pour résultat de mettre en valeur un seul des termes de l'antithèse, *Belle du Seigneur* montre comment grotesque et beau peuvent ne pas être imperméables l'un à l'autre. Hugo percevait un grotesque clairement délimité : tout ce qui n'est pas beau. Plus en accord avec la nature profonde du grotesque, Cohen en vient à brouiller cette catégorisation arbitraire. Comme tant d'autres, comme Aschenbach dans *La mort à Venise*, comme Nathanaël dans *L'homme au sable*, comme Don Quichotte, le personnage d'Ariane offre un exemple d'aspiration vers le beau et le sublime qui participe finalement d'un effet de déstabilisation et d'étrangeté. Une fois qu'elle a échoué (ce qu'elle ne manque à peu près

<sup>123</sup> Victor Hugo, « Préface de Cromwell », *Cromwell*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, (GF ; 185), p. 69. (Je souligne.)

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 72. (Je souligne)

jamais de faire), la tentative de s'élever au-dessus de la laideur et de la confusion générale n'apparaît plus que comme une nouvelle — et ô combien ironique — forme de grotesque.

À première vue, Ariane ne semble pas se rattacher à une tradition littéraire grotesque, comme c'était évidemment le cas avec les Valeureux. On le sait, selon la définition bakhtinienne, le corps « classique » se caractérise par la fermeture, l'autosuffisance et le refus du mélange avec l'extérieur ; il est « démarqué du restant du monde, [...] enfermé, achevé[,] tout prêt <sup>126</sup>[...] » Or, dans chacune des descriptions d'Ariane qui nous sont données, la jeune femme est justement caractérisée par la beauté. Et cette beauté n'est rien sinon différenciation d'avec l'ensemble des autres formes corporelles, pour la plupart laides et déséquilibrées, c'est-à-dire ouvertes sur le monde par divers excroissances et orifices<sup>127</sup>. Ni ouvert, ni poreux, le corps d'Ariane nous est pratiquement toujours donné comme une perfection. Cependant, la réalité et la vie sont de nature mouvante, et fondamentalement imparfaite. Pour que le texte puisse lui faire dépasser cet ordre trivial de l'existence, il faut qu'Ariane soit constamment haussée à un ordre de perfection supérieur, où puisse être transcendé l'inachèvement des corps et des détails du quotidien. Selon l'historien de l'art Ernst Hans Gombrich : « There is no living body quite as symmetrical, well-built and beautiful as those of the Greek statues<sup>128</sup>. » Il poursuit : « Many of the most famous works of classical art [...] were admired in later times as representing the most perfect types of human beings <sup>129</sup>[...] » Or, on le sait, les sculpteurs grecs travaillaient à peu près exclusivement à représenter les divinités de l'Olympe. Nulle surprise si presque tous les personnages qui la contemplent comparent Ariane, soit à une œuvre de la statuaire, surtout grecque, soit à l'une des déesses qui sont traditionnellement représentées par cette statuaire. La plupart des instances évaluatives présentes dans le roman associe la jeune femme à ce qui, pour chacun d'entre nous, représente le summum de la beauté physique imaginable. Ariane en vient ainsi à atteindre un point de perfection et d'autosuffisance esthétique, lequel coupe littéralement la jeune femme du monde environnant. Le narrateur, bien sûr, ne manque pas d'établir à plusieurs reprises

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>126</sup> Bakhtine, *Rabelais*, *op. cit.*, p. 35.

<sup>127</sup> Cf. le passage à propos de la déléguée bulgare et d'Antoinette, chapitre I, pp.36-37, et le passage à propos du corps de Mangeclous, chapitre III, pp. 71-72.

<sup>128</sup> E. H. Gombrich, *The Story of Art*, Londres, Phaidon, 1995, p. 103.

l'adéquation entre son personnage et l'œuvre d'art sublime par excellence : « En cette heure de grand soleil, elle allait, une victoire, les lèvres entrouvertes en un sourire de statue, et ses supériorités lui arrivaient par bouffées et par chants. » (BS, 498) Ce point de vue isolé est bien sûr renforcé par la multitude des actes d'appréciation qui émanent des personnages de la *fabula*. Le couturier Volkmaar « [...] lui fit compliment sur son corps de déesse [...] » (BS, 493), « [d]onc, deux robes du soir, la crêpe blanc, très simple, et la lamé or, modèle Junon, avait dit Volkmaar [...] » (BS, 455). Devant sa maîtresse, Mariette s'exclame : « [...] vous semblez une statue avec les plis [...] » (BS, 486), tandis que l'oncle Agrippa, dont il ne nous est à peu près rien dit sinon qu'il est féru de calvinisme et de littérature latine, ne manque pas, lui aussi, d'établir le lien au détour de sa traduction de *L'Énéide* : « [...] Ariane qui ressemblait à la déesse apparue à Énée, la chasseresse aux genoux découverts. » (BS, 483) Sans se référer explicitement à la statue ou à la déesse, Solal focalisateur, appuyé de la parole du narrateur, recourt exactement au même terme que Gombrich (*well-built*) lorsque, dans *Belle du Seigneur*, il aperçoit Ariane pour la première fois : « [...] il l'admira lorsqu'elle apparut, haute et de merveilleux visage, incroyablement bien construite, en noble robe du soir. » (BS, 34) Ariane elle-même ne manque pas de s'épater en se comparant à l'un des plus grands chefs-d'œuvre de l'art sculptural : « Ta femme, je suis ta femme, dit-elle à sa glace, extatique, sincèrement émue. Oui, vraiment bien comme expression, un peu sainte Thérèse du Bernin. Il [Solal] avait dû la trouver assez épatante. » (BS, 376)

Encore une fois dans le roman cohénien, aspect physique et position socio-idéologique ne sont pas étrangers l'un à l'autre<sup>130</sup>. Chez Ariane, splendeur corporelle et appartenance à la grande bourgeoisie protestante genevoise se surdéterminent réciproquement. Le milieu d'où vient la jeune femme, au moins autant que son exceptionnelle beauté, contribue à faire d'elle un être à part. Différence positivement perçue par la servante, mais négativement connotée par la belle-mère gardienne de l'« ordre social », Mariette et Antoinette voient toutes deux en Ariane un individu sorti d'un monde autre. De son côté, la jeune femme entérine cette perception. Pour elle aussi existe un écart qui la sépare

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>130</sup> Une semblable relation entre corporalité et appartenance sociale existe chez Mangeclous. Cf. chapitre précédent, pp. 71-72.

irréremédiablement des êtres de son entourage. Une échelle graduée répartit entre eux les gens, non plus selon leur degré d'« importance » sociale, mais selon la « race », l'éducation reçue, ainsi que la morale prônée. Ariane, de cette façon, ne s'intègre jamais à l'univers social arriviste qui représente le fonds chaotique du roman<sup>131</sup>. Une supériorité innée la tient « moralement » à bonne distance de la masse plébéienne : « Je suis donc née Ariane Cassandre Corisande d'Auble. Les Auble c'est ce qui se fait de mieux à Genève. » (BS, 14) Cette distinction prend forme au sein d'un ensemble très strict de règles et de préjugés puritains qui, dans le texte, sont représentés de manière privilégiée par Tantlérie, l'inverse exact de Mangeclous : « Valérie d'Auble était fort consciente d'appartenir à l'aristocratie genevoise. [...] Ma tante était une haute personne majestueuse, au beau visage régulier, toujours vêtue de noir et qui professait pour la mode le plus vif dédain. » (BS, 16) « Vivre dans la vérité était sa devise. » (BS, 17) En opposition avec l'Arlequin passeur de frontières, Valérie se caractérise par le respect constant voué à une multitude de cadres, de valeurs et de restrictions qui permettent d'appréhender une forme de vérité et de permanence : « Tantlérie faisait partie d'un groupe, maintenant presque disparu, de protestants particulièrement orthodoxes, qu'on appelait les Tout Saints. Pour elle, le monde se partageait en élus et en réprouvés, la plupart des élus étant genevois. » (BS, 16) Pour Valérie, l'univers s'explique par l'existence d'une catégorisation binaire, stricte et claire. D'un côté la stabilité, l'ordre et le bien, apanage de l'aristocratie genevoise et britannique. De l'autre côté, le mouvement, le désordre, le non-sens et le mal sont le fait du reste de la population. Tout individu reçoit un sens moral, selon la catégorie éthico-sociale à laquelle il peut être rattaché, de sorte qu'aucune forme d'ouverture à l'extérieur ne saurait être autorisée (Ariane souligne) : « Il va sans dire que nous ne voyions que des gens de notre espèce, tous follement pieux. À l'intérieur de la tribu protestante *bien* de Genève [...]. Pas question pour nous de jamais fréquenter des catholiques. » (BS, 18) Si le milieu d'où sort le personnage d'Ariane est pratiquement disparu au moment de l'action romanesque, l'influence des catégories qu'il a imposées à la jeune fille n'en continue pas moins de se faire sentir. Dans les représentations que construit Ariane, par exemple son journal intime, la famille calviniste apparaît comme un paradis perdu où existaient sens, vérité et clarté. Le monde des Auble se situe en opposition complète avec la situation

---

<sup>131</sup> Cf. chapitre I.

actuelle, qui est plus ou moins implicitement considérée comme un état de dégénérescence : « O mon Père, ma tante Valérie, mon oncle Agrippa, mes nobles chrétiens, si vrais, si sincères, si purs. Oui, vraiment, il n'y a rien de plus beau moralement que les protestants genevois de grande race. » (*BS*, 25) ; « [t]ous les Auble ont claqué, sauf oncle Agrippa qui est célibataire et donc sans descendants. Et moi, si j'ai un jour des enfants, ce ne sera jamais que des Deume. » (*BS*, 14)

Avec Ariane, deux niveaux de fermeture s'imposent d'emblée, qui séparent la jeune femme d'un monde environnant jugé grotesque : la beauté physique et la noblesse de naissance. À ces deux premières frontières s'en ajoute une troisième, d'ordre communicationnel. Au sein de la famille Deume, les actes de langage auxquels se livre Ariane ne visent quasiment jamais à établir un lien ou une quelconque forme d'échange. Au contraire, les paroles prononcées, pensées ou écrites par la femme d'Adrien prennent à peu près toujours forme dans l'enfermement de l'intériorité et de la solitude. Le journal intime notamment, mais surtout le monologue intérieur surdéterminent, chez Ariane, le motif narcissique du miroir<sup>132</sup>. Selon Dorrit Cohn, « le monologue intérieur, par définition, est un discours qui ne s'adresse à personne, une agitation verbale purement gratuite, hors de tout projet de communication<sup>133</sup>. » Comme dans les nombreux passages où nous voyons Ariane en contemplation devant la glace, la représentation littéraire du courant de conscience nous montre un être fasciné par lui-même, qui apprécie dans l'isolement l'une des émanations de sa propre personne et qui s'octroie de la sorte un plaisir solitaire : « oh je me suffis à moi-même avec mes pensées accourant de toutes parts » (*BS*, 160). Le trait se voit accentué du fait que le temps du monologue devient, pour la jeune femme, un moment privilégié d'auto-érotisme : « oh je suis bien avec moi les tenant à deux mains je les aime j'en soupèse l'abondance j'en éprouve la fermeté ils me plaisent follement au fond je m'aime d'amour » (*BS*, 154).

<sup>132</sup> Cf. chapitre II, p. 49.

<sup>133</sup> Dorrit Cohn, *La transparence intérieure : Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 255.

Non seulement par les implications d'incommunicabilité indissociables de cette forme discursive en vase clos<sup>134</sup>, mais également par les sujets qui y sont abordés et les jugements de valeur qui y sont émis, le monologue intérieur est l'espace textuel où s'affirme de la manière la plus drastique la coupure qui isole à tous les niveaux Ariane de son entourage. Aussi bien physiquement que mentalement, le temps du monologue est pour Ariane le seul où peut être obtenue une jouissance qui se refuse absolument au sein de la réalité environnante. Inversement, jamais le refus du mélange avec l'extérieur, et donc le refus de la jouissance obtenue par autrui ne se montrent de manière aussi virulente qu'au moment des monologues, notamment lorsque Ariane réfléchit à propos de la sexualité. La jeune femme perçoit l'accouplement comme le moment de la plus flagrante violation de son intégrité corporelle. De son côté, l'homme qui s'adonne avec plaisir à cette activité purement animale perd toute noblesse :

quelle drôle d'idée quelle imbécillité de vouloir introduire ce cette ce cette chose chez quelqu'un d'autre chez quelqu'un qui n'en veut pas à qui ça fait mal c'est du joli les voluptés des romanciers est-ce qu'il y a vraiment des idiots qui aiment cette horreur oh affreux son haha canin sur moi comment est-ce que ça peut le captiver tellement et en même temps envie de rire quand il bouge sur moi tellement rouge affairé si occupé soucieux les sourcils froncés puis ce haha canin si intéressé est-ce que c'est si palpitant ce va-et-vient c'est c'est comique et puis ça manque de dignité oh il me fait mal cet imbécile et en même temps pitié de lui pauvre studieux qui bouge tellement là-dessus qui se donne tellement de peine et qui ne se doute pas que je le regarde que je le juge (*BS*, 155).

La réflexion à propos de la sexualité nous montre un double état de coupure : celui du monologue présent, et celui qui sépare la femme de son mari au moment où est consommé l'acte. Soumise mais non participante à l'événement en cours, Ariane se retranche à l'intérieur de sa conscience. Observatrice immobile, elle peut juger négativement de l'état grotesque dans lequel les autres se commettent, tout en se préservant secrètement de ce mélange avec autrui qui équivaut pour elle à la perte de la dignité, du sérieux et de la beauté.

<sup>134</sup> Comme l'absence de ponctuation, la brisure de la syntaxe traditionnelle, la libre association, l'absence de phrases descriptives ou explicatives, la prédominance de l'exclamation ou de l'interrogation exclamative...

Dans ses monologues, Ariane en vient constamment à revendiquer et même à accentuer son retrait du monde dans l'enceinte d'une conscience observatrice et dénigrante. Elle se démarque ainsi avantageusement de tous les êtres du commun : « je méprise les femmes je suis très peu femme » (*BS*, 157), « que les femmes soient attirées par les hommes en général ça me dépasse ces poils sur les bras et puis chaque monsieur sait mieux que l'autre les hommes ont des mamelles petites qui ne servent à rien pourtant complètes avec mamelons celles des femmes sont bien plus belles ils nous imitent mais c'est raté » (*BS*, 164). En accord avec le refus de l'accouplement, le rejet de chacune des catégorisations sexuelles s'inscrit dans le besoin d'unicité et d'autosuffisance. Celui-ci trouve son expression la plus aboutie lors des rêveries positives qui s'articulent autour du mythe de l'hermaphrodite : « oh une belle femme nue qui serait en même temps un homme » (*BS*, 154).

D'une part, le monologue intérieur est coupure, repli de soi dans les limites clairement définies de son corps et de sa propre conscience, ce qui contribue à faire d'Ariane un personnage encore plus « classique » selon les préceptes bakhtiniens. D'autre part cependant, le monologue est aussi le lieu d'une dérive du sujet en dehors de toute borne imposée par la réalité. Avec le monologue intérieur, il nous est possible de constater comment prend forme ce paradoxe d'un personnage qui atteint au grotesque en étant le plus refermé, c'est-à-dire en se situant aux antipodes de tout ce qui est traditionnellement considéré comme grotesque.

Ariane perçoit les marques qui font d'elle un être « classique » comme des entraves qui l'enferment dans l'étroitesse d'un univers idéologique trop clairement délimité et qui produisent, de la sorte, une forme spleenétique de souffrance morale : « c'est affreux d'être tout le temps une grande personne » (*BS*, 33), « oh je suis mal dans ma peau elle est trop étroite » (*BS*, 160), « oh je m'ennuie » (*BS*, 285). Au sein de toutes les restrictions qui s'imposent de l'extérieur, le monologue intérieur consacre une possible victoire du fantasme sur ce que les psychanalystes nomment le principe de réalité<sup>135</sup>. Comme le

---

<sup>135</sup> Il ne s'agit pas ici d'entreprendre une étude psychanalytique ou psychocritique de l'œuvre cohénienne. Le recours à une terminologie freudienne permet tout simplement de désigner de la manière la plus claire et la plus précise les différentes instances psychiques d'Ariane qui sont impliquées dans les monologues

remarque Dorrit Cohn, dans l'ensemble, les romanciers du courant de conscience « tendent à utiliser le monologue rapporté<sup>136</sup> pour mettre en évidence le caractère mensonger du langage intérieur d'un personnage, plutôt que pour montrer des personnages cherchant à aller au fond d'eux-mêmes par l'introspection<sup>137</sup>. » La rêverie est une fuite en dehors de toutes catégories, contingences et imperfections imposées par le monde extérieur. Selon le psychologue Contardo Calligaris, le fantasme doit être compris comme le lieu d'apparition et de résurgence de l'ensemble des « masques imaginaires de [la] personne<sup>138</sup> ». Ainsi, l'attrance pour l'hermaphrodisme est tout à la fois idéalisation de soi et négation de la nature imparfaite du moi. Inversement, celle qui voudrait n'être plus une grande personne peut fuir les exigences et la tension associées à la vie adulte en se laissant aller au désir de régression infantile. Se désirant moins responsable, et beaucoup moins admirable, Ariane en vient à une forme de rabaissement, mais aussi de libération de soi-même : « oh être la petite qui manzait des panthères » (*BS*, 162). Comme Adrien et comme Mangeclous, Ariane joue avec le désir d'être autre qu'elle-même. Et elle parvient effectivement, lors de ses monologues, à n'être plus limitée par l'adéquation avec son identité. Tout comme Mangeclous, elle devient de la sorte fragmentée, multiple et en constante mutation. Le monologue intérieur apparaît donc à la fois comme l'une des marques les plus tangibles de l'autosuffisance toute classique d'Ariane, et comme le lieu où sa personne en vient à éclater. Fort ambivalente, la pensée de la femme tend à refermer sur elle-même sa propre individualité, en recourant à la négation, ou plutôt au masquage de cette même individualité. En s'associant à Diane, Ariane s'idéalise ; c'est-à-dire qu'elle exalte sa distinction tout en cherchant à se faire autre qu'elle-même :

croissant de lune sur la tête tunique courte jambes nues sandales  
bandelettes entrecroisées et je me balade dans ma chambre carquois à  
l'épaule reine des forêts jetant Actéon aux chiens dévorants moi moi  
moi les cavales aimées par les vents dans la Scythie la plus lointaine  
ne sont plus tristes ni plus farouches que moi le soir quand l'aquilon  
s'est apaisé moi moi (*BS*, 158).

---

intérieurs autonomes ainsi que dans les monologues rapportés. Il en va de même lorsque je fais appel aux travaux psychanalytiques de Contardo Calligaris (cf. p. 92) et de Christian David (cf. p. 94 et p.102).

<sup>136</sup> Sur ce point précis, le sens psychologique du monologue intérieur autonome et du monologue rapporté ne diffèrent pas.

<sup>137</sup> Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 99.

<sup>138</sup> Contardo Calligaris, *Hypothèses sur le fantasme*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 47. Pour la signification grotesque du masque, cf. chapitre précédent, pp. 79-80.

Quant à la morale et aux idées, les monologues d'Ariane apparaissent comme des creusets où sont mélangées les opinions les plus contradictoires, et où sont mises à bas toutes formes de vérités fixes. Depuis *Ulysse*, le monologue intérieur se caractérise par une succession d'associations libres, censées mimer la nature du langage à ce niveau de conscience où le besoin de logique n'impose quasiment aucune restriction, et où peuvent de ce fait s'associer haut et bas, vil et noble, sacré et profane... Pour être réaliste selon les canons imposés par Joyce, cette représentation du discours prélogique se doit de mettre en place les conjonctions les plus inusitées entre des éléments qui appartiennent à différents registres. Dans son étude sur *Le chronotope de Rabelais*, Bakhtine explique quelle fonction remplit la métaphore chez le romancier de la Renaissance : « Toutes ses combinaisons de mots, même celles qui paraissent objectivement tout à fait insensées, tendent avant tout à détruire la hiérarchie de valeurs établies, à réduire ce qui est grand, à grandir ce qui est petit, à anéantir l'image habituelle du monde dans tous ses détails<sup>139</sup>. » Le rôle des associations libres auxquelles se livre Ariane ne diffère pas, sinon dans le déchirement qui divise le personnage entre l'acceptation des impulsions ainsi libérées et l'impossibilité d'ignorer les injonctions qu'émet un niveau de conscience surmoïque plus inhibé. Le journal intime nous donne un bel exemple de confrontation entre ces deux instances psychiques :

J'étais très pieuse et pourtant, en prenant ma douche, je ne pouvais m'empêcher de dire tout à coup : Sale Dieu ! Mais tout de suite après je criais : Non non, je ne l'ai pas dit ! Dieu est bon, Dieu est très gentil ! Et puis ça recommençait, voilà que je blasphémiais de nouveau ! J'en étais malade, je me frappais pour me punir. (BS, 19)

La même dialectique se retrouve dans les monologues : « c'est affreux cette envie de dire des vilains mots pourtant je suis bien élevée c'est peut-être à cause de ça » (BS, 157). Tout en montrant comment les catégories du bien et du mal sont ébranlées au plus profond de l'intériorité, le romancier parvient à suggérer l'existence d'un autre niveau de fragmentation psychique, calqué sur le modèle tripartite freudien. Dans le passage suivant, par exemple, le Moi, qui énonce, se retrouve en butte, d'une part, à l'interdiction d'énoncer (émanation du Surmoi), puis, d'autre part, au désir d'énoncer l'interdit (émanation du Ça) ; le tout sans que soit violée l'une des règles fondamentales

du monologue intérieur, cette représentation du courant de conscience qui ne peut jamais donner un accès direct à l'inconscient d'un personnage : « attention c'est un vilain mot je veux pas le dire j'ai envie de le dire non je le dirai pas ne le dirai pas tralala » (BS, 154).

Outre la brisure inhérente à la nature du psychique telle que représentée par Cohen, le « classicisme » d'Ariane est remis en question par la séduction amoureuse, événement qui survient de l'extérieur. Selon le psychanalyste Christian David, « tout amour fait violence au sujet, en tant qu'on le prend comme une unité en équilibre dynamique et économique, tout amour suppose une effraction de sa coque narcissique<sup>140</sup>. » Pour la victime potentielle de l'acte séducteur, l'intégrité du Moi se voit sérieusement menacée. Si elle cherche d'abord à se défendre, Ariane n'en perçoit que mieux toute l'ambiguïté et la précarité de sa position en face du futur conquérant. La contre-attaque haineuse, la domination imaginaire de l'ennemi jouxtent l'appréhension de l'amour, lequel est perçu comme une perte de la maîtrise de soi, c'est-à-dire comme une mort du Moi tel qu'il existait jusqu'à présent : « à bas les Juifs peut-être ô le fouet qui cingle et les reins qui se creusent la tête qui rentre dans les épaules les ongles dans les paumes et le sang qui goutte lourdement la haine qui se mange elle-même et qui est peut-être amour le pied qui manque et la grande chute sans fin » (BS, 286). Effectivement, dès que la séduction a été entièrement réalisée, le Moi de la femme est déstructuré. La situation se renverse ; de dominante sadique, Ariane passe, dans son fantasme, à la position de dominée masochiste. Elle n'aspire plus à jouer le rôle de sujet indépendant tout-puissant, mais uniquement d'objet livré au bon vouloir de l'être aimé : « j'aimerais qu'il me fouette le dos mais fort que ça fasse des zébrures en relief d'abord rouges puis blanches comme marque que je lui appartiens » (BS, 516). Toutes les aspirations d'Ariane à la grandeur, à la perfection et à l'indépendance se renversent. La révolution, le rabaissement de ce qui était grand ne s'apparente pourtant pas au carnavalesque bakhtinien. Une nouvelle « vérité sacrée », prise très au sérieux, a pris la place des anciennes lois et catégories : « Et voici, elle s'inclina et ses lèvres se posèrent sur la main de son seigneur, et elle leva les yeux, le contempla, vierge devenue, saintement contempla le visage d'or et de nuit, un tel soleil. » (BS, 336) Pour Ariane, Solal devient « le seul existant » (BS, 339), « son lot

<sup>139</sup> Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p.323.

<sup>140</sup> Christian David, *L'état amoureux : essais psychanalytiques*, Paris, Payot, 1971, p. 34.

de bonheur sur cette terre ». (BS, 342) De son point de vue, l'homme aimé acquiert une stature plus qu'humaine. Solal est littéralement posé en être supérieur qui transcende l'ensemble des contraintes et des trivialités imposées de toutes parts au sein de l'univers matériel : « Elle l'admira. Cet homme savait tout, réglait tout si bien. » (BS, 346)

Celle qui, auparavant, aspirait à la fermeture tend maintenant vers l'ouverture. Mais il s'agit ici d'une communion avec l'idéal, d'une complète soumission à ce qui est tenu pour un principe d'ordre équivalent à celui que Valérie représentait jusqu'alors. Nous sommes donc placés devant une forme de mélange qui, dans le premier temps de la passion, c'est-à-dire au faite de la persuasion et de la foi, ne saurait être considéré comme grotesque. Il s'agit bel et bien, pour Ariane, d'une ouverture sur le sublime qui la transfigure et qui l'élève jusqu'à cet état de perfection encore plus abouti lié au bonheur, à la croyance, à la sainteté et à la mort : « Elle recula la tête pour le voir mieux, puis approcha son visage, ouvrit ses lèvres comme une fleur éclosée, ouvrit pieusement, tête renversée et paupières mourantes, bienheureuse et ouverte, sainte extasiée. » (BS, 348) Avec l'amour, il y a déplacement du sacré et du vrai. Ce qui représentait autrefois la loi est maintenant nié, ou plutôt réadapté de manière à s'harmoniser avec le nouvel idéal. Le souvenir du puritanisme et de la prudence légués par Tantlérie n'entrave pas la passion. Au contraire, ce qui représentait la différenciation d'Ariane, le fossé infranchissable qui la séparait du monde des Deume, devient l'autel sur lequel est célébré ce nouveau rite de la fusion corporelle : « Sur le sofa de soie fanée, sofa de Tantlérie, bouches unies, ils goûtaient l'un à l'autre, les yeux clos, goûtaient longuement, profonds, perdus, soigneux, insatiables. » (BS, 349) Du mélange de deux êtres résulte un nouvel ordre, un sens donné au monde par l'amour. La passion confère à Ariane les certitudes qui, seules, peuvent pour un temps tenir le personnage à l'écart de toute appréhension du chaos, et donc de toute forme de conflit grotesque : « Marche triomphale de l'amour et joie des foulées chasseresses. Voilà qui était simple, heureux et clair, elle le verrait ce soir, et en pensée elle le saluait déjà de l'épée, archangéliquement, et ses remerciements montaient au ciel comme un convoi de tourterelles. » (BS, 497)

Dans cette optique, la mort devient l'apanage des autres, c'est-à-dire de ceux qui, ne connaissant pas, ou ne connaissant plus l'amour, ne peuvent en aucune façon participer au

seul sens qui saurait être attribué à la vie : « Mon Dieu, à quoi pouvait servir cette grosse vieille, avec ce pékinois camus ? Allez, au cimetière ! » (BS, 496) Le système axiologique qui permet à Ariane de comprendre et d'évaluer le monde est aussi tranché et exclusif que celui de sa tante, à la différence que la haute bourgeoisie protestante genevoise y a été remplacée par les amoureux sublimes. Sur ceux-ci, la mort ne peut avoir aucune prise. Elle est acceptée avec quiétude, puisque la vie a offert le moyen de transcender toute forme d'inachèvement ou de limitation. L'amour est pour Ariane un point de contact avec le sacré et l'infini. Il lui donne accès à un état au sein duquel plus aucune problématique en rapport avec l'existence temporelle ne continue à avoir cours : « l'éternité c'est chaque soirée chaque moment avec vous mon seigneur donc mourir pas important » (BS, 522-523), « j'accepte de mourir un jour un soir d'automne peut-être du cancer j'accepte puisque quand il exulte en moi je vis éternelle » (BS, 526).

Cette négation de la valeur et du sens de la mort montre comment l'idéal de l'amour procède d'une évasion en dehors de la vie concrète. Auparavant, le « classicisme » qui lui était inhérent séparait le personnage du monde grotesque environnant ; après la séduction, une coupure distingue toujours Ariane du monde, à cette différence près que cette coupure n'isole plus un individu, mais un couple uni par une valeur commune<sup>141</sup>. Au début de leur amour, les amants vivent à la fois en symbiose et en séparation d'avec l'univers. Cette relation exclusive de fermeture et de narcissisme à deux n'est pas sans rappeler le modèle de Tristan et Iseult, tel que décrit par Denis de Rougemont : « En vérité, comme tous les grands amants, ils se sentent ravis "par-delà le bien et le mal", dans une sorte de transcendance de nos communes conditions, dans un absolu indicible, incompatible avec les lois du monde, mais qu'ils éprouvent comme *plus réel que le monde*<sup>142</sup>. » Pour Solal et Ariane, rien ne compte plus, sinon leur seul attachement : « En cet hôtel d'Agay, ils ne se souciaient que d'eux et de connaître tout de l'autre et de se raconter à l'autre entre deux unions, effrayamment fréquentes. » (BS, 605) Mais l'idéal n'englobe jamais la totalité du monde ; aussi ceux qui tendent vers lui cherchent-ils

<sup>141</sup> Remarquons que cette union dans une valeur commune est le fait du point de vue isolé d'Ariane. Avec les points de vue de Solal et du narrateur, nous serons à même de constater que cette union du couple n'est qu'une illusion à laquelle la femme s'est laissée prendre.

<sup>142</sup> Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident*, Édition définitive, Paris, Plon, (10/18), 1972, p. 43. (L'auteur souligne.)

souvent à réduire l'univers aux dimensions du « sens » auquel ils sont parvenus, ou auquel ils ont cru parvenir. Puisque le bonheur se trouve dans l'aimé, le monde paradisiaque, le monde à construire serait celui où rien d'autre n'existerait que l'aimé : « vivre toujours avec lui dans un hôtel et ne voir personne ce serait merveilleux » (*BS*, 530). L'idée du même, éternellement, est associée à la découverte d'un univers de sens stable, perpétuel et inaltérable, à l'encontre de toute étrangeté, de toute angoisse — et aussi de tout comique — que nous pourrions associer au grotesque : « Oui, ce soir déjà, et tous les jours il y aurait un soir, et tous les soirs il y aurait un demain avec lui. » (*BS*, 376)

Cependant, cette perfection et cette sacralité de l'univers passionnel, avec son culte célébré dans la plus parfaite piété, nous sont uniquement données du point de vue d'Ariane. Et c'est justement cette éventualité d'une fausse sacralité, d'un amour en réalité inapte à remplacer la totalité du monde, qui pourrait renverser les perspectives, faisant sombrer la passion, les amants, et avec eux toute l'aspiration au sublime dans le désordre d'un « monde devenu étranger ». En face de celle qu'il nous donne à voir comme une « noble et ridicule vestale » (*BS*, 347) pour qui rien n'importe, sinon « se préparer et savoir qu'elle lui plairait [à son amant] » (*BS*, 362), le narrateur adopte le plus souvent un point de vue ironique fort distant de celui qui émane de la jeune femme. Autrefois les idéaux, les lois morales imposées par Tantlérie étaient perçues par la nièce comme des limitations qui fixaient la vie dans un cadre on ne peut plus étroit. Le narrateur multiplie les récits et les descriptions qui montrent comment l'amour, ce nouveau sacré, impose des limitations encore plus drastiques, lesquelles n'ont plus pour objet de plaire moralement à Dieu, mais physiquement à un homme. Comme les lois et les aspirations, les comportements religieux ont changé. D'un état à l'autre, de la piété calviniste à la coquetterie de l'amante, il y a continuité dans la contrainte, mais rabaissement quant au type de pureté et d'absolu recherché :

Ensuite, elle s'asseyait, tâchait de se tenir immobile pour ne pas altérer sa perfection. Angoissée, elle guettait les bruits de moteur, allumait une cigarette pour se donner une contenance, éteignait aussitôt pour ne pas souiller ses dents et son haleine, trouvait fatigant de rester assise, et d'ailleurs ça donnerait un mauvais pli à sa jupe, mieux valait sortir. Sur le seuil, dans la nuit chaude, elle attendait, avec la peur de transpirer, et ce serait affreux car son nez luirait. (*BS*, 365)

Dans la description du couple, le narrateur mélange les séries. Il montre comment le sublime participe toujours du trivial, malgré toute la prétention des amants à dépasser l'ordre physique et corporel du monde. Il n'y a pas plus de pureté absolue que de sublime détaché des racines matérielles de l'existence. Jamais le « haut » ne pourrait exister sans être supporté d'une manière ou d'une autre par le « bas », de sorte que la « coupure » n'est jamais qu'illusion ou mensonge savamment entretenu : « Il entrait, et c'était la merveille de se contempler, demi-dieux en leurs robes d'amoureuse prêtrise, poétiques et nettoyés. » (*BS*, 605) Plutôt qu'un univers de sens éternellement stable, la relation amoureuse telle que vécue par Solal et Ariane, « cette lugubre avitaminose de beauté, ce solennel scorbut de passion sublime et sans trêve » (*BS*, 703), apparaît comme un non-sens de la fixité, de la contrainte perpétuelle, encore pire que le non-sens environnant. Sans prétention à la perfection, celui-ci dispose au moins toujours de cet avantage, si cher à Mangeclous, d'être mouvant et varié, c'est-à-dire vivant. Les amants sont sublimes, mais embrigadés par les contraintes de leur idéal ; leurs voisins sont insensés, inconscients, pas du tout sublimes ou exceptionnels, mais heureux, et donc enviables :

Après le dîner sur la terrasse, ils s'installèrent au salon. Assis devant la baie ouverte, elle en ironique robe décolletée et lui en smoking blanc, ils assistaient sans en avoir l'air au spectacle poignant de la bande joyeuse des voisins bâfrant et discutant et s'interpellant d'un bout à l'autre de la longue table. Eux, ils fumaient des cigarettes exquises, nobles et silencieux dans leur somptueux salon fleuri, seuls et beaux, laissés pour compte, élégants. (*BS*, 711)

D'abord perçu par la jeune femme comme une forme de sublime trouvé en dehors de la vie contingente, l'amour est ramené, par le narrateur et son héros, au niveau d'une bouffonnerie grotesque, d'une « pitoyable farce dont [Ariane est] l'auteur et le metteur en scène, courageuse farce de la passion immuable [...] » (*BS*, 703). En cherchant à se démarquer et à échapper au non-sens, l'être qui aspire au sublime ne parvient jamais qu'à nier la réalité du sublime. Il dévoile constamment l'inexistence de celui-ci : chacun des éléments et des pratiques qui sont sensés constituer une vie exceptionnelle n'amène jamais qu'à accroître le ridicule et l'absurdité de ceux qui se sont laissés aveugler par

cette illusion de grandeur. Ariane et Solal ne sont pas du tout des êtres supérieurs, mais des esclaves, des pantins de leur mirage, des « poupées d'amour » (*BS*, 689) pour reprendre les mots de Mariette<sup>143</sup>.

En regard du sens qu'il faut attribuer à l'amour et à la passion, même le point de vue d'Ariane n'est pas absolument simple. La croyance entière aurait pu donner réalité à la passion sublime au moins dans les limites circonscrites par l'intériorité de la jeune femme. Mais ici aussi, nous retrouvons une faille. Les pratiques amoureuses sont envisagées à froid dans l'intériorité, siège de la contemplation immobile, c'est-à-dire de la critique lucide, sceptique et rabaissante. Elles n'y apparaissent plus que comme un ensemble d'actions désordonnées, bien plus grotesques que sublimes :

mais soyons franche pour quelqu'un du dehors observant ça à froid ces deux bouches en révolution et affamées avec pénétrations remuantes ça fait tout de même comique et même répugnant carnassier bouche dans bouche langues inlassables s'entortillant l'une dans l'autre entrelacées comme des initiales voulant se nouer et n'y arrivant pas mais on essaye quand même et ça fait tumultes profonds chercheurs ou donc douanier pressé ou même aliéné fouillant furieusement dans la valise et mélangeant tout dans le plus grand désordre ça suffit plus de douanier mon Dieu comment suis-je faite j'adore mon seigneur et me voilà dans l'eau disant des choses sacrilèges je suis une maudite vraiment c'est ignoble ce que j'ai dit les baisers fruits sont absolument sublimes en réalité aimé je vous jure que je les reçois pieusement et que je les donne de toute mon âme (*BS*, 525).

Comme dans l'enfance, la jeune femme ne peut s'empêcher de blasphémer intérieurement contre le sacré. Même ce qui est parvenu à prendre la place de l'univers entier ne remporte jamais une adhésion totale de l'être. Le psychique se révèle un lieu de fragmentation, où s'opère constamment un travail d'affranchissement de toutes les contraintes imposées par la raison. Dans ses monologues, Ariane manifeste le désir de créer une forme de carnaval intérieur. La grandeur devant laquelle elle s'incline y est rabaissée ; le Moi y trouve occasion de reprendre indépendance et liberté :

Ouf, vacances et bon débarras, dit-elle. Plus besoin de faire la charmante puisque le monsieur n'est pas là, oui, enfin le type, le

<sup>143</sup> Pour le sens de la marionnette dans la littérature grotesque, cf. chapitre I, pp. 27-28.

bonhomme, le lustucru, oui parfaitement, mon cher, c'est de vous qu'il s'agit. Pardon, mon chéri, c'est seulement pour rire, mais c'est peut-être aussi parce que je suis trop votre esclave quand vous êtes là, c'est pour me venger, vous comprenez, pour vous montrer que je ne me laisse pas faire, pour garder mon self respect, mais n'empêche que tout de même c'est bien agréable d'être seule. (BS, 376)

Intérieurement se pose une dialectique entre libération typiquement rabelaisienne et besoin de s'accrocher à des principes. Ariane parvient à voir son amour avec lucidité, comme une pure contingence due au hasard ; mais cette vision, elle doit elle-même la nier, afin de pouvoir toujours se reposer sur un « solide de la vie ». Confrontée d'une part au besoin de se libérer et, d'autre part, à la menace du vide, la jeune femme opte consciemment pour l'hypocrisie avec elle-même. Du fait, elle se distingue aussi bien d'Adrien que de Mangeclous. Bigote, elle se force à tenir pour une vérité apodictique ce qu'elle ne parvient plus à croire spontanément. Complexifiant son rapport avec elle-même, elle rejoint la position d'un Tartuffe qui emploierait toute son habileté à se tromper lui-même : « si ce n'était pas lui ce serait un autre et si cet autre était explorateur je me passionnerais pour l'Amazonie ou pour les mouches du vinaigre si c'était un biologiste non pas vrai il n'y a que lui il est le seul l'unique en tout cas le croire c'est un dogme est-ce que les catholiques croient à tout ce qu'ils croient » (BS, 515).

Le maintien de la passion, c'est-à-dire de l'absolu, implique un travail sur soi-même, mais aussi sur l'extérieur. Puisqu'il ne suffit plus à motiver la croyance, l'amour ne parvient ni à capter entièrement l'intérêt, ni à donner un sens à l'ensemble de la vie. La passion amoureuse était l'« ailleurs » d'un monde dérisoire ; une fois cette passion devenue elle-même dérisoire, il faut lui trouver, à elle aussi, un « ailleurs ». La jalousie et les scènes peuvent, pour un temps, remplir ce rôle. Mais alors la relation de couple n'a plus rien de merveilleux ou de sublime. Particulièrement lorsque survient une comparaison avec la forme qu'il avait en ses débuts, l'amour épuisé entre Solal et Ariane atteint à un état de déchéance, de souffrance et d'horreur qui n'a rien à envier aux séries picturales de Hogarth<sup>144</sup> : « [...] elle pleurait, riait nerveusement, se haïssait de rire. Dans quel enfer était-elle ? Les damnés devaient rire dans les flammes. » (BS, 798) « Son amour finissait

<sup>144</sup> Ces « séries », par exemple *La carrière du libertin*, *Les quatre étapes de la cruauté* ou *Mariage à la mode*, montrent toutes les conséquences fâcheuses qui résultent de choix de vie initiaux.

dans l'abjection, l'unique amour de sa vie. Oh, le jour où elle attendait son retour, oh, la robe voilée claquant au vent de la marche. Et maintenant, une femme que son amant frappait. » (BS, 814)

Le narrateur de *La mort à Venise* nous dit que de « la solitude naît l'originalité, la beauté en ce qu'elle a d'osé, et d'étrange, le poème. Et de la solitude aussi, les choses à rebours, désordonnées, absurdes, coupables<sup>145</sup>. » Les exigences de leur idéal d'amour forcent les amants à s'isoler dans leur recherche d'un sens et d'une beauté de la vie. Comme ils ne disposent jamais que d'eux-mêmes, et comme ils ne sont pas artistes<sup>146</sup>, seuls les artifices, notamment de la sexualité, peuvent encore leur fournir un exutoire. De sorte qu'à la déchéance de l'amour sublime correspond une déchéance du corps. Dans sa lutte pour maintenir la passion amoureuse en vie, pour conserver tant bien que mal à son existence le seul sens qu'elle soit parvenue à lui conférer, Ariane en vient à rabaisser son propre corps, comme s'il lui fallait déchoir afin de pouvoir continuer à vénérer cet « ordre du monde » auquel il lui est de plus en plus difficile de croire spontanément. La statue grecque antique brise elle-même son image. Comme à l'époque de son mariage, mais de manière beaucoup plus aboutie, l'amante de Solal désire régresser dans une position infantile qui lui permettrait d'échapper à l'enfer de sa vie présente : « Dans la salle de bains, en courte jupe de tennis et maillot moulant ses seins fastueux, mollets nus, chaussettes et souliers de tennis, elle farda ses lèvres et ses yeux, mouilla ses cheveux, se confectionna des anglaises, noua un large ruban bleu dans ses cheveux, recula pour mieux se voir dans la glace. Cette fillette maquillée était troublante. » (BS, 774) Les idéaux sont perdus, et avec eux la pureté, la cohérence. La scène des photos « osées » envoyées à Solal nous montre comment, à la fin du roman, coexistent en Ariane deux êtres distincts, et fondamentalement contradictoires. Sans doute aucun passage de *Belle du Seigneur* ne nous montre de manière aussi explicite comment le parcours actantiel d'Ariane en vient à produire un effet esthétique éminemment grotesque :

Oh terrible. Il remonte la main pour ne voir que la tête. Voilà, c'est la tête d'une aristocrate, la tête d'une fille de ceux qui ne veulent pas de lui. Une tête correcte, décente, mais dès qu'on ôte la main, le contraste. D'autres photographies maintenant. Ariane, nonne ardente.

<sup>145</sup> Thomas Mann, *La mort à Venise*, Paris, Fayard, 1971, (Le livre de poche ; 1513), pp. 62-63.

<sup>146</sup> Ce qui les différencie du narrateur du roman, qui trouve une forme de « réponse » au grotesque dans la constitution d'un objet esthétique, cf. chapitre VI, pp. 131-140.

Ariane, petite fille en jupe courte et mollets nus, et elle fait un geste terrible. Et cette autre, pire encore. Très bien, déchois, Solal. Pauvre chérie, détraquée de solitude, cet affreux talent né dans la fermentation de solitude. (BS, 737)

Mais la déchéance est bien sûr elle aussi vouée à l'échec. Le trajet actantiel d'Ariane peut être ramené à la prise de conscience qu'aucun idéal ne saurait être trouvé dans le monde. Rien ne peut remplacer la totalité du monde, ou donner à celui-ci un sens clair et univoque. Il n'y a pas de sublime qui puisse se laisser appréhender ; la recherche en ce sens doit forcément conduire à l'échec : « Et maintenant ils s'ennuyaient ensemble, ils ne se désiraient plus, ne se désiraient plus vraiment, ils se forçaient, essayaient de se désirer, elle le savait bien, le savait depuis longtemps. » (BS, 841) Le désir d'un amour « chimiquement pur » (BS, 612) n'est jamais que refus de la réalité mouvante et incertaine, inadaptation par rapport à cette réalité. À la toute fin du parcours, il ne reste plus qu'un exutoire. Le flacon d'éther est la dernière étape, le dernier compromis avant ce voyage, cet ultime départ pour un « ailleurs » effectué par la destruction de soi-même et de sa conscience : « Brusquement, elle se leva, alla lourdement à travers la chambre suffocante, le flacon d'éther à la main, lourdement tapant du pied, pataude exprès, vieille exprès, parfois grotesquement faisant un saut ou tirant la langue, soudain marmonnant que c'était la marche de l'amour, la marche de son amour, la sale marche de l'amour. » (BS, 838) La passion de Solal et d'Ariane tendait vers le sublime de l'ordre et de la stabilité classique, mais, comme le remarque Christian David, nous « ne vivons jamais rien de simple. Un amour qui se simplifie est un amour qui meurt. La recherche forcenée de la pureté et de l'unité ne peut conduire qu'à la mort<sup>147</sup>. »

Quant à lui, le roman nous montre, à travers l'histoire d'Ariane et de Solal, qu'il n'y a de captivant que ce qui est en mouvement, en redéfinition. Ici, la redéfinition est intégration de la beauté par le grotesque : perte des illusions, des idéaux ; abaissement et destruction de soi-même, jusqu'au suicide. La fable cohénienne n'en donne que davantage raison aux mots célèbres de Denis de Rougemont : « L'amour heureux n'a pas d'histoire. Il n'est de

---

<sup>147</sup> Christian David, *op. cit.*, p. 205.

roman que de l'amour mortel, c'est-à-dire de l'amour menacé et condamné par la vie même<sup>148</sup>. »

---

<sup>148</sup> Denis de Rougemont, *op. cit.*, p. 15.

## Chapitre V

### Le « maudit psychologue »

Dans son premier grand ouvrage sur le dialogisme, Bakhtine affirme que le « roman polyphonique est incompatible avec le monodéisme de type courant<sup>149</sup>. » Le roman cohénien tendrait cependant à prouver le contraire. L'ensemble des « réponses » formulées en opposition au chaos apparaît en effet comme une organisation de systèmes discursifs différenciés qui ne dialoguent à peu près jamais les uns avec les autres. Les discours des différents personnages s'y affrontent, mais ne s'y mélangent pas. Dans *Belle du Seigneur*, les interactions entre discours et subjectivités n'aboutissent pas à la communication, mais à une continuelle réification de l'interlocuteur par l'interlocuteur. Phénomène d'incommunicabilité entre les êtres qu'illustrent les diatribes d'Antoinette, les dialogues de sourds entre Ariane et Adrien, ainsi que les péroraisons de Mangeclous. Pourtant, aucun personnage n'est plus résolument orienté que Solal dans cette voie de la chosification d'autrui par le recours au monologue et à la systématisation.

Nous retrouvons l'un des traits les plus caractéristiques du héros de *Belle du Seigneur* dans le besoin maniaque de remodeler ce qui, humainement, lui est étranger, afin de parvenir à tout intégrer dans un système idéologique univoque. Solal doit ainsi être incorporé à l'un des plus importants types de personnage grotesque moderne. Dans le

---

<sup>149</sup> Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 92. Pour Bakhtine, le monodéisme est l'état d'un discours ou d'une conscience occupé de façon exhaustive par une seule idée.

modèle romanesque jamesien, tel que défini par Dieter Miendl, nous est offert un personnage coupé du reste du monde par sa vision esthétique :

Grotesque storytelling becomes modernist in James. His center-of-consciousness characters provide access to the fabric of life by their very sense of aesthetic detachment from it. The use made by James of sensitive, self-stylizing figural perspectives in the text establishes an epistemological matrix for the modernist grotesque, given that the latter generally results from characters that, due to an overwhelming idea or design conceived by, or imposed on, them, have their lives freeze into distinct and, as it were, artistic shapes<sup>150</sup>.

De son côté, Bakhtine affirme que sur

la base d'un système du monologue philosophique il ne saurait y avoir d'interaction essentielle des consciences et il ne saurait donc y avoir de dialogue essentiel. En somme, l'idéalisme ne connaît dans le domaine de la connaissance qu'une sorte d'interaction entre consciences : celle où quelqu'un qui sait et qui possède la vérité instruit quelqu'un qui ignore et qui se trompe, c'est-à-dire l'interaction du maître et de l'élève, par conséquent un dialogue uniquement pédagogique<sup>151</sup>.

Par l'intermédiaire de son héros, encore plus que partout ailleurs, Cohen nous offre une polyphonie romanesque qui ne repose pas sur le « vrai » dialogisme, mais sur une forme de « dialogue uniquement pédagogique ». Ce genre particulier de polyphonie sans interaction « essentielle » des points de vue différenciés rend possible la représentation d'un type de grotesque que le dialogisme à la manière de Dostoïevski ou de D. H. Lawrence ne favorise pas, et même auquel il tend à s'opposer : celui qui provient de l'individu solitaire cherchant, soit intellectuellement, soit artistiquement, à fixer tout ce qui peut venir de l'extérieur, et notamment d'une conscience autre. L'esthète et l'intellectuel produisent ainsi l'impression optimale d'un conflit irréductible qui se situe entre, d'une part, les aspirations de la conscience rationnelle et, d'autre part, un univers intersubjectif étranger à toutes les tentatives de compréhension, d'organisation et de synthèse globalisantes.

Trait caractéristique de l'œuvre cohénienne : la figure de l'idéologue s'y superpose à celle du « Juif assimilé ». Plutôt qu'un « *artistic shape* », ce qui isole essentiellement le héros

<sup>150</sup> Dieter Miendl, *op. cit.*, p. 133.

<sup>151</sup> Bakhtine, *Problèmes de la poésie de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 96.

du reste du monde est une coque socioculturelle. Dans *Belle du Seigneur*, la position qu'un personnage occupe au sein du social n'est jamais étrangère au type de « réponse » proposé. La relation d'analyse et d'objectivation qui peut venir à se poser entre un individu et un groupe humain découle avant tout de la non-intégration qui sépare le sujet de l'objet étudié. Le plus marginalisé des personnages d'Albert Cohen, Solal, est de la sorte celui qui s'avance le plus sur la voie de la systématisation intellectuelle. L'étrangeté qui distingue le marginal de la masse collective amène, de part et d'autre, l'appréhension d'une menace potentielle, puis le besoin de réduire cette menace par la réification de l'« Autre » que produit le recours simultané au stéréotype et à la systématisation rationnelle<sup>152</sup>. L'intrus est toujours associé à une peur plus ou moins implicite, ainsi qu'à différents processus de fixation et de mise à distance. Comme le remarque Richard Pearce :

The alien is a permanent outsider, unnecessary and essentially unseen and unfelt ; he is estranged because of the radical difference between himself and those inside. The intruder is an outsider who has come within ; he is seen and felt as a result of his collisions with those inside ; he is excluded or expelled because he is a threat to the existing social and natural orders<sup>153</sup>.

Mais avec Solal, nous ne retrouvons pas seulement la dialectique simple qui se pose entre l'être intrusif et le monde étranger d'où cet être est exclu. Telle que posée par l'intermédiaire du héros cohénien, la problématique du Juif nous oblige à envisager un individu non seulement étranger à un univers social précis, mais auquel est également refusée toute possibilité d'appartenance. La compréhension que peut avoir de soi le Juif soi-disant assimilé s'avère tout aussi conflictuelle que les rapports de compréhension ou d'incompréhension qu'il est amené à entretenir avec un monde extérieur hostile. Pour lui, l'étrangeté se situe aussi bien en soi qu'en dehors de soi. Vers la fin du roman, il prend à

---

<sup>152</sup> Dans *Du stéréotype à la littérature*, *op. cit.*, p. 69, Daniel Castillo-Durante affirme qu'en « s'octroyant la Raison topique comme droit, la pensée occidentale introduit le stéréotype comme invariant de la modernité. » Selon Castillo-Durante, le stéréotype se démarque du cliché en ce qu'il vise non pas les occurrences discursives, mais la cogitation. Depuis Descartes, le stéréotype investit l'instance cognitive du sujet, se donnant pour connaissance du monde. Il accentue la répétition en se reportant à un ensemble de topiques possibles à l'intérieur d'un système qui exclut le hasard. Le stéréotype évacue tout ce qui ne se conforme pas au « Même ». Dans cette logique, ce qui échappe au logos est voué à l'inexistence. De sorte que le philosophe de la « Raison » refuse l'aléatoire (le mal) et s'enferme dans un monde de pensée où l'Autre n'est approché qu'à partir du gel. Cette thèse permet ici d'appréhender la manière dont, à travers le personnage de Solal, systématisation rationnelle et gel de l'« Autre » par le stéréotype peuvent aller de pair.

<sup>153</sup> Richard Pearce, *op. cit.*, p. 26.

Solal l'envie de « crier qu'il est un monstre à deux têtes, un monstre à deux cœurs, qu'il est tout de la nation juive, tout de la nation française. » (BS, 721) La situation qu'il représente concorde avec le portrait de la communauté juive d'avant 1945 tracé par Alain Finkielkraut :

Nombre de Juifs, jadis, abandonnaient leur communauté sans pour autant résider dans une autre. Ils n'habitaient plus le judaïsme et la société dominante rechignait à les accueillir. Êtres hybrides, aucune des deux espèces dont ils étaient le produit ne se reconnaissait en eux. Transfuges inachevés, hommes de nulle part, ils flottaient pour leur malheur dans une sorte d'intermonde<sup>154</sup>.

Sans pouvoir être Français, Solal n'est tout de même plus Céphalonien comme ses cousins. Encore plus que pour les Valeureux, l'identité culturelle du héros s'avère être un mélange inconciliable d'opposés. Or, comme le remarque G. G. Harpham,

identities are not necessarily discontinuous, but could flow into each other. This sense of flowing-into is a consistent quality of the grotesque, in which not only identities, but codes, systems, and distinctions of any kind are thrown together with no dominant principle that would enable us to determine what the entity is by itself, what is properly the inside and what the invader outside. In grotesque forms the alien outside has merged decisively with its victim-mate-self to produce a condition of such exquisite disorder that it is impossible to distinguish host and parasite<sup>155</sup>.

Isolé de part et d'autre, Solal porte en lui chacun des deux systèmes de valeurs antagonistes, ce qui l'amène à poser un regard détaché, sceptique et stéréotypé sur les idéologies qui ont cours de chacun des côtés. Il lui est refusé toute possibilité de pouvoir se définir positivement grâce au sentiment d'appartenance et aux catégories qui donnent une forme cohérente aux sociétés d'où il est exclu. Des points de vue juif et chrétien qui émanent aussi bien de l'extérieur que de lui-même, il n'est jamais qu'un étranger plus ou moins indésirable. Tantôt il se rattache à la part juive afin de disqualifier la part chrétienne en lui, tantôt il agit de manière exactement inverse. Avec le mépris de Solal pour toutes les « vérités » grégaires, vient le mépris pour soi-même, la haine de soi juive

<sup>154</sup> Alain Finkielkraut, *op. cit.*, p. 114.

<sup>155</sup> G. G. Harpham, *op. cit.*, p. 106.

qui pose, pour reprendre la formule de Hans Mayer, « la question de l'amour qu'a de soi celui que la société marginalise<sup>156</sup>. »

Pour Solal, il existe bien une « vérité » et un « ordre », qui se retrouvent au sein de la religion et de la vie juive traditionnelles :

Il les reconnaît, reconnaît ses bien-aimés pères et sujets, humbles et majestueux, les pieux et de stricte observance, les inébranlables, les fidèles à barbes noires et pendantes mèches temporales, pléniers et absolus, étranges en leur exil, fermes en leur étrangeté, méprisés et méprisants, indifférents aux moqueries, eux-mêmes fabuleusement, allant droit en leur voie, fiers de leur vérité, méprisés et moqués, les grands d'entre son peuple, venus de l'Éternel et de Son Sinaï, porteurs de Sa Loi. (BS, 737-738)

Mais, dans les prises de la parole et les rêveries de Solal, ces « pieux et de stricte observance », de même que la religion et la vie juives apparaissent toujours comme un idéal fortement teinté de stéréotypie, plus ou moins exotique et inaccessible. Les représentants du judaïsme orthodoxe lui sont encore plus étrangers que les Occidentaux.

Le héros cohénien se caractérise en effet bien moins par la connaissance de la religion ou du mode de vie judaïques que par celle du monde européen. Juif assimilé, il connaît les mécanismes qui régissent la société occidentale, et cette connaissance lui a permis de remporter nombre de succès mondains et professionnels. La part juive persistante, invariablement tenue pour la part du moral et du vrai, dénie pourtant toute valeur à cette ascension sociale. L'écart entre les catégories et les valeurs qui sont prônées de part et d'autre oblige Solal à envisager l'Occident comme l'espace du faux et du désordre ; au profit de la puissance, du corporel et de l'animalité y ont délibérément été refusés la « vérité » et l'« ordre » qu'aurait pu apporter le judaïsme :

[...] esprit juif destructeur disent-ils mais qu'y puis-je si de Lucifer l'ange porteur de lumière ils ont fait le diable [...] qu'y puis-je si l'œil gauche un peu fermé mais l'autre grand ouvert et visionnaire qu'y puis-je si je vois et connais, esprit destructeur disent-ils mais qu'y puis-je si leurs danses dans les bals sont des coïts en mineur [...] esprit destructeur disent-ils mais qu'y puis-je si à la force qui est

---

<sup>156</sup> Hans Mayer, *Les marginaux : femmes, juifs et homosexuels dans la littérature européenne*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 438. (L'auteur souligne.)

pouvoir de tuer ils ont associé une auréole de grandeur et de beauté  
[...](BS, 751)

Pourtant, bien que dans le système du héros, ainsi que dans l'imaginaire collectif juif, les valeurs chrétiennes soient perçues comme l'antithèse de la judéité, c'est-à-dire comme l'envers du bien, elles n'en parviennent pas moins à s'imposer : « Je méprise cette foire mais dissimule mon mépris car j'ai vendu mon âme pour un appartement au Ritz et des chemises de soie et une Rolls et trois bains par jour, et mon désespoir. » (BS, 305) Judith Stora-Sandor remarque :

Savoir tuer et satisfaire la femme non juive, voilà les signes d'honneur convoités par le Juif, transgression des grands interdits du judaïsme traditionnel, liés de façon identique dans l'esprit d'autres écrivains juifs « laïcs ». [...] Ceci est assez révélateur de l'image que les Juifs se font du « goy » et de sa puissance, et ces images mythiques renvoient non seulement à l'expérience juive, mais aussi aux conséquences que cette expérience a eues sur la vie psychique des Juifs<sup>157</sup>.

Solal a entrepris un processus d'assimilation qui, de son propre point de vue, équivaut à une dérive vers l'immoralité. Bien que la position de marginal, d'exilé, soit la seule qui puisse être tenue pour moralement bonne, cette position n'en est pas moins intenable. Dans cette perspective, il importe de pouvoir devenir son propre ennemi. L'Occident s'oppose au judaïsme de manière diamétrale ; Solal en fait tout autant, lui qui préfère délibérément à la souffrance de l'exclu un mode de vie païen. Pour ne plus être un paria, il lui faut se valoriser aux yeux de l'« Autre » et à ses propres yeux en accomplissant les mêmes actions que l'« Autre », c'est-à-dire le mal. Mais jamais ces actions ne sont commises pour elles-mêmes, du moins d'après ce que nous en dit Solal. Elles ne sont entreprises qu'afin d'obtenir la considération tant désirée. De sorte que le héros se voit réduit à l'hypocrisie et à l'imposture : « [...] autrefois je charmais pour vaincre pour être aimé mais je n'en étais pas je feignais je n'en ai jamais été je n'ai jamais cru à leurs normes leurs valeurs leurs catégories toujours étranger toujours hors de communauté seul depuis toujours même quand faisant le ministre quand faisant le sous-bouffon général Solal solitaire soleil [...] » (BS, 771-772). De cette tentative de travestissement qui est

<sup>157</sup> Judith Stora-Sandor, *op. cit.*, p. 250.

réalisée afin de correspondre à une image stéréotypée de l'« Autre » résultent, bien sûr, le déchirement intérieur et la culpabilité, mais aussi l'impression de vivre dans un monde illusoire vide de toute substance. Entre intériorité et extériorité n'existe aucun principe de continuité ; le mensonge, seul, permet de passer de la première à la seconde. Bien sûr, ce constant masquage<sup>158</sup> de soi n'efface pas les distinctions entre le Juif et les chrétiens qui l'entourent ; il favorise plutôt l'accentuation de la distance intérieure, de l'isolement et du sentiment d'étrangeté.

Solal participe pourtant de manière effective à ce monde perçu comme une immense négation de Dieu et de la morale. Les « catégories » de la société européenne exercent malgré tout leur influence : les succès remportés, la puissance acquise et surtout les femmes séduites rendent absurde la souffrance du Juif marginalisé. En regard du bonheur occidental, le malheur juif semble insensé. S'il est plus avantageux de vivre à la manière païenne, c'est que le Dieu et la Loi dont se réclame Israël sont sans valeur : « Assoiffé de Dieu, chacune de ses mélancoliques victoires lui confirme, hélas, le peu d'existence de Dieu. » (*BS*, 300) Du point de vue occidental, lui aussi constitutif de Solal, la judéité est un malheur, et même une tare. Elle est la cause de toutes les difficultés, la racine de tous les déchirements et de tous les conflits, aussi bien intérieurs qu'extérieurs. Envisagée avec dégoût, elle est parfois mentionnée de manière péjorative, à la limite de l'antisémitisme : « Cette lassitude parfois de devoir toujours attendre tout de moi, de ne pouvoir compter que sur mon alliée, mon intelli-juiverie. » (*BS*, 301) Dans ses rêveries, Solal passe alors des « pieux et de stricte observance » aux Rosenfeld, cette « grotesque horde » (*BS*, 759) qui « boit bruyamment vous complimente sur votre bonne éducation mais critique votre installation sanitaire et en particulier la chasse d'eau mange la bouche ouverte les lèvres grasses parle en mangeant chacun ne parlant que de lui et sachant tout avec scepticisme et supériorité [...] » (*BS*, 759).

Du point de vue dédoublé de Solal, l'occidentalité est à la fois perçue comme un immoralisme et comme l'unique possibilité de connaître un semblant de bonheur

---

<sup>158</sup> Plutôt que le masque « positif », comme avec Mangeclous, cf. chapitre III, pp. 79-80, nous retrouvons ici le masque dans son acception négative, c'est-à-dire le masque comme aliénation, perte de soi et cadavérisation du visage qui est éternellement fixé en une expression unique.

temporel. La judéité, elle, est perçue comme une absurdité et comme le seul « ordre » existant qui permette d'envisager une éventuelle transcendance du chaos occidental. Ni l'une ni l'autre des parts antagonistes de Solal ne se laisse réduire. Peu importe la perspective dans laquelle se place le personnage, il est condamné à l'ambiguïté et au déchirement. Il lui faut donc trouver, par la conciliation dialectique des contraires, le possible moyen d'échapper à cette impasse existentielle. Comme Ariane, mais pour des raisons différentes, et peut-être plus impérieuses, Solal est motivé par le besoin de nier le monde, afin de lui substituer un idéal. Il y a, en lui, conscience d'une contradiction grotesque, laquelle insuffle le désir de réduire cet état confusionnel par la raison et par l'acte révolutionnaire.

Dès le début du parcours actantiel, le possible échec de cette conciliation est envisagé. Il ne resterait alors au héros qu'une seule possibilité de venir à bout du conflit et de la contradiction : le suicide. Nous comprendrons aisément que le système de « réponse » éventuellement proposé par Solal en opposition au désordre de l'Occident puisse se réaliser par le biais de l'auto-agression. Plus que tout autre au sein de la *fabula*, Solal est un être isolé. Plus que chacun des personnages dont il a été question jusqu'à présent, le héros cohénien est abandonné à la contemplation de soi-même, c'est-à-dire au motif littéraire du miroir<sup>159</sup>. Mais le narcissisme prend ici une forme particulière : il repose essentiellement sur la haine et la répulsion qu'inspire l'image reflétée. Afin de combattre un monde qui le rejette, un monde qui empêche de jouir du principe d'ordre proposé par le judaïsme, le héros juif doit en venir à se combattre lui-même, puisqu'une part importante de sa propre personne s'intègre et se complaît dans le désordre étranger, contribuant à maintenir le chaos. La contemplation de soi-même devient une véritable entrée en guerre contre tout ce que la beauté physique et la force corporelle représentent dans la perspective idéologique que Solal attribue à l'Occident : « [...] il se campa devant la psyché. Oui, beau à vomir. [...] Toute cette beauté au cimetière plus tard, un peu verte ici, un peu jaune là, toute seule dans une boîte disjointe par l'humidité. Elles seraient bien attrapées si elles le voyaient alors, silencieux et raide dans sa caisse. » (*BS*, 12) En se contemplant lui-même, en se dégoûtant lui-même, Solal porte sur le monde européen,

---

<sup>159</sup> Cf. chapitre II, p. 49.

auquel sa beauté corporelle l'associe, un regard de dérision typiquement swiftien. Une échelle de valeur apparemment sensée y perd toute justification ; les canons qui ont traditionnellement cours dans la société occidentale sont renversés : la grâce physique devient répugnante, les femmes qui accordent de la valeur à un mirage éphémère se voient disqualifiées. À travers l'idée de sa propre mort, Solal inflige une blessure imaginaire, un démenti au monde occidental et à ses fausses valeurs. Le processus d'assimilation interdit le retour en arrière, vers les si admirés « pieux et de stricte observance ». L'auto-anéantissement apparaît dès lors comme la manière la plus simple d'éliminer la part qui, en lui, s'est laissée corrompre, et donc de mettre fin une fois pour toutes à la confusion. Le suicide est explicitement donné pour un châtiment porté à l'endroit où a été réalisé le mélange entre Solal et l'Occident. Ce sont surtout les Européennes qui ont rendu aux yeux du Juif le monde des Gentils si attrayant. Il faut donc détruire le point originaire de l'indétermination identitaire, c'est-à-dire le sein qui a été embrassé par les femmes chrétiennes : « Là serait le petit trou étoilé, entouré de grains noirs, à quelques centimètres du mamelon que tant de nymphes avaient baisé. » (BS, 13)

La mort donnée à soi-même apparaît tout au long du roman comme une inéluctabilité : « Il sait que dans un an, ou plus tard, ou plus tôt, ce sera le suicide, et pourtant il mange tranquillement ses croissants, avec beaucoup de beurre et de marmelade. » (BS, 719) Le parcours actantiel de Solal est cependant une quête entreprise afin de pallier l'obligation du suicide. Le personnage cherche à réaliser concrètement ce qui, pour lui, apparaît comme le seul moyen de transcender l'impasse existentielle de sa position : l'amour « véritable »<sup>160</sup> entre lui et une femme chrétienne est implicitement posé comme cet événement qui permettrait d'accomplir la synthèse dialectique des composantes antagonistes. D'une part, cet amour amènerait Solal à « satisfaire la femme non juive », et donc à s'intégrer à l'univers occidental. D'autre part, l'amour « véritable » inciterait une chrétienne à s'accorder avec les préceptes moraux du judaïsme. Associée à l'accomplissement de l'impossible, à la rénovation de l'univers et à la découverte d'un sens transcendant, la conquête amoureuse prend au départ des allures d'exploit héroïque, hors du commun : « Car ce que je vais tenter, nul homme jamais ne le tenta, sache-le, nul

<sup>160</sup> Pour Solal, un amour « véritable » est un amour juif et maternel, c'est-à-dire qui ne repose pas sur des bases physique et sociale. Un amour idéal, dans lequel la puissance virile n'aurait aucune part.

homme depuis le commencement du monde ! » (BS, 12) En entreprenant d'obtenir l'amour de l'Européenne, Solal cherche à se faire autre, à dépasser sa position, ainsi que celle de tout individu. Il y a poursuite d'un idéal d'amour, mais aussi d'un idéal du moi. En réalisant l'exploit, le personnage pourrait devenir héros, c'est-à-dire qu'une fois la victoire obtenue, il lui serait possible de se conférer une identité positive et d'accéder au statut de figure solaire. Par sa puissance et son audace, il serait parvenu à trouver et à instaurer un ordre jusqu'alors demeuré imperceptible au sein d'un univers physique et social tenu pour chaotique<sup>161</sup>. Grâce à son entreprise, ce qui était auparavant divisé, judéité et christianisme, serait dorénavant uni. En ce sens, nous pouvons dire, avec nombre de critiques cohéniens, que Solal tend vers une forme de messianisme.

Le dragon que le héros se doit ici de terrasser, c'est la forme du chaos révélée par son propre système idéologique. On le sait, Solal est persuadé de détenir la vérité fondamentale quant à la nature du monde occidental, régi par l'adoration animale de la force, laquelle est crainte respectueuse pour le pouvoir de tuer. Avant l'entreprise héroïque de séduction, cette connaissance de la vérité était déjà acquisition, pour Solal, de cette forme de transcendance, ou du moins de supériorité, obtenue par le savoir et la lucidité. Aussi bien qu'à la figure du héros supérieurement puissant, Solal en vient à s'associer lui-même à la figure par excellence du sage, détenteur de savoir et de vérité : « Oui, je sais, je me répète. Manie de ma race passionnée, amoureuse de ses vérités. Lisez les prophètes, saints rabâcheurs. » (BS, 322) La tentative de séduction est entreprise, non seulement comme un exploit solaire, mais comme une expérience, qui démontrera ou infirmera la validité de son opinion quant à la nature des motivations qui sous-tendent les structures idéologiques et sociales occidentales. Si la séduction amoureuse avait abouti, Solal héros en serait venu à démontrer que Solal idéologue avait eu tort. L'amour de la femme chrétienne pour le vieillard aurait été considéré comme la preuve concrète, au sein de la sphère occidentale, d'un possible dépassement de l'état d'animalité, vers un véritable stade d'humanité. Cependant, Solal systématise son projet de telle façon que, d'une manière ou d'une autre, l'acte commis lui assure maîtrise et supériorité : si la séduction échoue, l'idéologie se voit confirmée, et avec elle la lucidité de Solal

---

<sup>161</sup> Cf. chapitre I.

démontrée ; si elle réussit, l'état chaotique du monde se voit dépassé, et Solal atteint à la position transcendante du héros qui a accompli ce que « nul homme jamais ne tenta ». Dans les deux cas, il y a opposition drastique à l'état actuel du monde occidental, ce chaos qu'il importe d'ordonner, ou du moins de disqualifier aux yeux de tous en tant qu'espace de l'inhumanité et du non-sens.

L'idéologie de Solal ainsi que la quête héroïque prennent forme à partir d'un même point central : la femme. C'est bien sûr elle qui motive l'idéal d'amour fusionnel. Mais, d'autre part, elle est aussi l'un des agents qui maintiennent l'homme dans un état d'animalité. Du point de vue de Solal, il y a deux femmes : celle qui existe « réellement », et qu'il observe ; puis celle qu'il désire, l'idéal qu'il imagine :

Les mots abominables que je dis et que je regrette après les avoir dits, paléolithiques et babouines, si je les dis et ne peux m'empêcher de les redire, c'est parce que j'enrage qu'elles ne soient pas comme elles méritent d'être, comme elles sont au fond de mon cœur. Elles sont des anges, et je le sais. Mais alors, pourquoi la paléolithique derrière l'ange ? (BS, 320)

Le projet de séduction vise à démontrer l'existence ou l'inexistence de la femme telle que désirée. La raison est à la base de l'entreprise. Le projet de se déguiser en vieillard a été prévu et médité, organisé dans ses moindres détails. Il ne s'agit en aucune façon d'un acte spontané dicté par la seule passion amoureuse. Avant même d'avoir entrepris la tentative de séduction, un sens éthique a été attribué par Solal à la réponse qu'il recevra d'Ariane. Celle-ci apparaît moins comme un objet d'amour que comme l'instrument d'une expérimentation. Aucune alternative ne lui est offerte ; d'une manière ou d'une autre, elle devra réagir en face du vieillard, c'est-à-dire se positionner idéologiquement dans un sens ou dans l'autre. Elle sera alors réduite aux dimensions d'une catégorie prédéterminée par le séducteur. Ariane sera ange, ou elle sera bête. Semblable attribution d'un sens stéréotypé apparaît bien sûr comme une tentative de domination et de contrôle exercé sur la personne de la femme. Solal lui-même perçoit bien moins son projet comme une promesse de bonheur que comme une menace potentielle pour celle qui y sera bientôt confrontée : « Dans le salon de velours rouges et de bois dorés, elle jouait, assise devant le piano. Joue, ma belle, tu ne sais pas ce qui t'attend, murmura-t-il. » (BS, 12)

Or, par son adoration de la beauté et de la force, par le refus du vieillard, Ariane prouve non seulement l'existence, mais aussi la permanence et l'omniprésence de ce à quoi Solal s'oppose. Par extension, elle démontre aussi l'inexistence de ce vers quoi il tendait. En Ariane, la femme insuffle d'abord l'espoir de pouvoir enfin dépasser l'animalité. Elle démontre ensuite l'impossibilité de jamais parvenir à accomplir ce dépassement. Inspirant le désir de transcender l'ordre du monde, elle oblige à prendre conscience du côté foncièrement illusoire de la transcendance. Elle est la marque concrète d'un décalage entre aspirations et réalité. Elle devait être la sanction du héros, elle se révèle finalement le plus implacable opposant à la réussite de l'entreprise héroïque.

La menace latente qui sous-tendait le projet de séduction, le désir de dominer et de rabaisser l'autre, peut alors prendre une forme explicite. Ariane a refusé celui qui était faible et laid. L'ensemble du monde occidental fermé au principe d'humanité tel que défini par Solal est donc représenté à travers elle. Ariane correspond à la femme du commun, à la femme animale ; elle n'est qu'un exemplaire parmi tant d'autres de ce modèle d'inhumanité mécaniquement produit par la société et ses contre-valeurs. En dénigrant l'attitude d'Ariane en face du vieillard, Solal dénigre la totalité des femmes, ainsi que l'ensemble de l'univers chaotique auquel il cherche à s'opposer :

Car cette beauté qu'elles veulent toutes, paupières battantes, cette beauté virile qui est haute taille, muscles durs et dents mordeuses, cette beauté qu'est-elle sinon témoignage de jeunesse et de santé, c'est-à-dire de force physique, c'est-à-dire de ce pouvoir de combattre et de nuire qui en est la preuve, et dont le comble, la sanction et l'ultime secrète racine est le pouvoir de tuer, l'antique pouvoir de l'âge de pierre, et c'est ce pouvoir que cherche l'inconscient des délicieuses, croyantes et spiritualistes. D'où leur passion pour les officiers de carrière. Bref, pour qu'elles tombent en amour il faut qu'elles me sentent tueur virtuel, capable de les protéger. (BS, 303)

Par l'entremise de celle qu'il a entrepris de séduire, le héros cohénien ne pourra pas échapper aux impératifs de la structure idéologique de l'Occident. En sonnant le glas de l'entreprise héroïque, Ariane démontre finalement la validité du système rationnel univoque. Plutôt qu'un héros solaire, Solal sera un connaisseur, un idéologue.

Les possibilités de relation entre homme et femme aboutissent toujours au même. Comme Solal est parfaitement renseigné à propos du monde occidental, et ce, d'autant plus que l'échec de la séduction a démontré la validité de son système et de sa critique, le héros peut prétendre connaître le futur au même titre que, par exemple, un scientifique connaît le déroulement d'une expérience avant même de l'avoir entreprise. Déshumanisée, rabaissée à un stade biologique et animal, la femme agit invariablement de la même manière sous l'effet des mêmes forces ; puisqu'elle se plie constamment aux mêmes lois et aux mêmes inclinations, elle ne peut jamais réaliser qu'un seul programme. Ariane apparaît dans le discours de Solal comme un pantin<sup>162</sup> dont il est possible de se servir en temps voulu, que l'on peut faire bouger à sa fantaisie, selon les aspirations et les besoins du moment :

Mais d'abord, femelle, écoute ! Femelle, je te traiterai en femelle, et c'est bassement que je te séduirai, comme tu le mérites et comme tu le veux. À notre prochaine rencontre, et ce sera bientôt, en deux heures je te séduirai par les moyens qui leur plaisent à toutes, les sales, sales moyens, et tu tomberas en grand imbécile amour, [...] et tu partiras avec moi, extasiée et les yeux frits ! En attendant, reste avec ton Deume jusqu'à ce qu'il me plaise de te siffler comme une chienne ! (BS, 41)

Rien, chez Ariane, ne peut échapper à Solal. Selon la catégorisation au sein de laquelle il a fixé la femme, le séducteur prétend pouvoir infailliblement connaître les pensées de cette dernière, fussent-elles non-formulées : « Je sais si bien à quoi vous pensez en ce moment ! Esprit juif dissolvant ou esprit juif destructeur, n'est-ce pas ? C'est ainsi que vous autres, la cervelle emmitouflée dans le confortable cocon d'idéal, c'est ainsi que vous vous débarrassez de la désobligeante vérité ! » (BS, 663-664) Son système lui apparaît comme l'énonciation d'une vérité tellement certaine que Solal va même jusqu'à définir et fixer l'inconscient de l'autre, ce qui lui permet de faire ce qu'il veut de cet autre, sans égard pour les motivations conscientes et déclarées de celui-ci : « Bien sûr, son pauvre loyal conscient adorait le bien-aimé, ne voulait que lui, n'attendait que de lui, mais son inconscient aspirait au tam-tam de la fête tribale. » (BS, 648) Solal s'enferme de la sorte dans une tautologie : la prévalence de son système l'oblige à fixer l'autre dans une

<sup>162</sup> Pour la signification du pantin ou de la marionnette dans la littérature grotesque, cf. chapitre II, p. 27-28.

image stéréotypée, et cette fixation n'a pour seul résultat que de confirmer la justesse et la validité du système, parfois au prix de lourdes distorsions infligées à la réalité observable. Dès lors que l'héroïsme messianique ne peut plus entrer en ligne de compte, la position individuelle de Solal n'existe que par et dans ce système rationnel de compréhension du monde qui aboutit à une réduction généralisée de l'univers et des individus. Solal se retrouve en face d'un monde dérisoire qui n'a rien de solide ou de valable à offrir. Son rationalisme le conduit au nihilisme : partout, il ne voit que mensonge et vacuité.

Paradoxalement, si l'idéal d'amour s'était vu confirmé, celui-ci aurait équivalu, pour Solal, à une obligation de revoir ses préceptes, et donc à se redéfinir lui-même à travers une nouvelle position. D'un côté, l'amour tel que désiré aurait été la découverte d'un sens transcendant, mais d'un autre côté il aurait provoqué l'entrée du héros au sein d'un monde non encore systématisé, c'est-à-dire d'un monde étranger. De sorte que, au moment où se présentent à lui, de la part d'Ariane, les marques d'un amour « véritable », Solal est amené à nier ces preuves de la communion tant recherchée. Il peut ainsi se protéger de la déstabilisation potentielle en préservant l'intégrité de son système d'analyse et de compréhension :

Écoute, Sol, je ne t'aime pas parce que tu es beau, mais je suis heureuse que tu sois beau. Ce serait triste si tu devenais laid, mais laid ou beau tu seras toujours mon aimé.

— Pourquoi ton aimé si sans jambes ni doigts de pied ? Pourquoi tellement ton aimé ?

— Parce que je t'ai donné ma foi, parce que tu es toi, parce que tu es capable de poser des questions aussi folles, parce que tu es mon inquiet, mon souffrant.

Il s'assit, décontenancé. La flèche avait porté. Zut, voilà qui était de l'amour tout de même. [...] Il se racla la gorge pour se donner de l'assurance, se leva. Eh non, elle mentait sans le savoir. Si elle croyait qu'elle l'aimerait même atroce et tronc, c'était tout simplement parce qu'en ce moment il était beau, honteusement beau. (BS, 665)

Ailleurs, Solal cherche, mais sans succès, à s'opposer à « ce démon en lui » (BS, 348), c'est-à-dire à l'instance de sa psyché qui rationalise constamment : « Les rossignols et les chorals étaient réservés à la classe possédante. N'empêche, elle était sa bien aimée, et assez, assez, maudit psychologue ! » (BS, 348-349) Celui qui prétend maîtriser l'extérieur par sa connaissance se voit finalement lui aussi rabaissé au niveau grotesque de

marionnette, de pantin manipulé par les exigences intrinsèques de sa propre idéologie. Celle-ci agit telle une force aliénante, un « cela »<sup>163</sup>, qui réduit la conscience du personnage et qui l'empêche de pouvoir se réorienter, soit en portant un regard neuf sur la réalité, soit en accordant de la valeur à ce qui pourrait venir démentir les vérités apodictiques sur lesquelles repose l'ensemble de ses barèmes évaluatifs.

Solal est condamné à voir le même toujours et partout<sup>164</sup>. Sur tous les autres, il s'attribue à lui-même le privilège de l'intelligence et de la lucidité. Dans toute situation, il dispose du savoir juste ; il connaît parfaitement les implications réelles qui sont en jeu, ainsi que la vérité profonde à propos de chacun des êtres qui l'entourent. En présence de ses directeurs de section, par exemple : « Les directeurs se levèrent lorsque Solal entra. Il les regarda, les connut. Sauf Benedetti qui intriguait en sous main contre lui, ils lui étaient fidèles, c'est-à-dire qu'ils se contentaient de sourire prudemment, avec parfois une nuance d'approbation, lorsqu'ils entendaient dire du mal de lui. » (BS, 251) La connaissance d'un individu est définitivement fixée dans l'instant. Dès le premier regard, l'autre est entièrement révélé. Ainsi, l'amour pour Ariane n'implique aucun processus d'échange. Au premier contact, la jeune femme est circonscrite :

En ce soir du Ritz, soir de destin, elle m'est apparue, noble parmi les ignobles apparue, redoutable de beauté, elle et moi et nul autre en la cohue des réussisseurs et des avides d'importances, mes pareils d'autrefois, nous deux seuls exilés, elle seule comme moi, et comme moi triste et méprisante et ne parlant à personne, seule amie d'elle-même, et au premier battement de ses paupières je l'ai connue.  
(BS, 37)

Dans son for intérieur, Solal maintient constamment l'autre en état d'infériorité. En sa présence, il ne saurait y avoir échange de points de vue différenciés et égaux en droit. Le héros cohénien n'accepte à peu près jamais le dialogue. Lorsqu'il décide de parler, l'autre demeure obligatoirement coi : « Une condition toutefois. Jusqu'à une heure du matin, vous gardez le silence. D'accord ? » (BS, 297) Ou alors c'est Solal qui évite de répondre, second moyen de dominer le vis-à-vis, en le confrontant à sa propre nullité. Adrien, par

<sup>163</sup> D'après la définition kayserienne du grotesque.

<sup>164</sup> Nous en revenons ici à la thèse de Daniel Castillo-Durante citée au début de ce chapitre. Cf. p. 106, note 153.

exemple, est rapidement « [p]aralysé par le silence, preuve terrible que son chef s'ennuyait avec lui ». (BS, 289) Cette attitude de Solal s'accorde avec la vision bakhtinienne du monoïdéisme qui, pour se réaliser, doit tuer dans l'œuf toute possibilité de dialogue, l'univocité étant la condition *sine qua non* de sa validité. Aucune réponse donnée par quelque interlocuteur que ce soit ne saurait, pour Solal, constituer l'occasion de revoir ses positions intellectuelles. Le vieillard raconte le premier regard échangé avec Ariane ; il attribue à l'événement une signification, et refuse que cette signification puisse de quelque manière être remise en cause par l'interlocutrice. Il y a demande d'une croyance totale, sans possibilité de discussion ; la liberté de conscience, l'aptitude à se forger un point de vue, à critiquer et à constituer par soi-même une opinion sont niées à la jeune femme : « Les autres mettent des semaines et des mois pour arriver à aimer, et à aimer peu, et il leur faut des entretiens et des goûts communs et des cristallisations. Moi, ce fut le temps d'un battement de paupières. Dites-moi fou, mais croyez-moi. » (BS, 38) La parole de l'autre est mensonge ou ineptie. Solal la considère à peu près invariablement comme une inutilité. Il peut la prévoir, lui attribuer un sens et lui répondre avant même qu'elle n'ait été proférée. À plus d'une reprise, il la produit d'avance en la schématisant, ce qui la ramène à un stade infantile ridicule. Celui qui aurait du produire cette parole apparaît comme un être littéralement insignifiant. Son discours s'inscrit dans un schéma conventionnel et mécanique ; il ne saurait recouvrir aucune valeur en face de l'être supérieurement lucide, seule habilité à percevoir la nature exacte de la réalité. Dans le triangle amoureux qui est en voie de formation, le séducteur connaît non seulement les pensées de la jeune femme qui lui fait face, mais également les paroles qui seront tôt ou tard prononcées par le mari :

Je vous expliquerai. Mais vous, n'expliquez rien, je vous prie, car je sais. Je sais que horreur de me voir et que si venue tout de même, c'est pour ne pas lui faire de la peine, et que si vous ne lui avez pas parlé de mon attitude inqualifiable, c'est uniquement pour éviter un scandale nuisible à sa carrière. Tu sais, chouchou, ça a bien marché avec le boss, il me tutoie, il me dit Adrien. Ainsi vous dira-t-il lorsque vous serez seuls. (BS, 296)

Solal se condamne donc lui-même à l'écoute d'un seul discours : celui qui émane de sa propre conscience. Jamais il ne peut se réorienter à partir d'un message divergent émis de

l'extérieur. En faisant le portrait de Don Juan, le héros cohénien parle bien évidemment de lui-même :

Quoi ? D'autres détails sur Don Juan ? Eh bien, par exemple, il écoute peu celui qui lui parle parce qu'il est en train de le connaître en le regardant, ce qui est plus intéressant. Mais pourtant, toujours cette séparation d'avec les autres, même d'avec ceux qu'il aime. Il les voit, mais il ne les sent pas réels, autres que lui. Ils lui sont des imaginations, des figures de rêve. Il est toujours seul, n'en est pas, joue la comédie d'en être. (BS, 299)

Pour Solal, le monde extérieur apparaît comme un immense vide que seule sa psyché peut remplir de sens. Il devient pour lui très difficile, voire impossible, de faire la part entre réalité et projections imaginaires. D'un côté, la marginalisation sociale fait de Solal un idéologue obligé. Mais d'un autre côté, l'attitude de l'idéologue en vient à réduire encore plus drastiquement le personnage à la marginalisation.

Détaché des autres, Solal n'éprouve de satisfaction que dans la démonstration de son opinion, dans la supériorité qu'il parvient à acquérir en se posant comme le détenteur et le révélateur de la vérité. Adrien masquait l'angoisse de la mort avec son ambition mondaine et professionnelle, Mangeclous avec la nourriture et le mensonge, Ariane avec le mirage d'une passion sublime. Solal, lui, échappe à l'angoisse grâce à sa rhétorique. Durant la scène de la séduction, au moment où il vient d'aborder une argumentation qui repose sur une analogie entre le comportement sexuel des Occidentales et des araignées, il en vient à ne plus avoir conscience de l'impasse de sa position et de l'inéluctabilité de son suicide : « Il s'arrêta, lui fit un bon sourire car il savourait ses araignées, avait oublié le troisième espace intercostal. » (BS, 319) Sa « vérité » est son absolu, son « solide de la vie ». C'est elle qui occupe toujours la première place dans ses discours et ses pensées. Rien ne parvient jamais à se réaliser sans que lui soit rétroactivement attribuée une signification rationnelle tendancieuse. Toute situation vécue est intégrée au système, interprétée et jugée à partir des préceptes idéologiques qui le constituent. Le plaisir goûté, le bonheur approché en Occident est quasi automatiquement teinté d'une forte ambiguïté ; il revêt deux sens opposés. En face de l'événement bienheureux, comme l'amour d'Ariane, Solal se voit dédoublé entre deux parts contradictoires, deux modes d'appréhension qui s'excluent réciproquement. Il y a, à l'encontre de celui qui vit, ou qui

essaye de vivre, celui qui pense la vie, c'est-à-dire qui la dénigre avec ironie. Nous en revenons à cette idée d'une force aliénante qui agit au sein de Solal : « Là-haut, lorsque je parlais contre la force et la gorillerie, c'était ma force et ma gorillerie qu'elle admirait, pensa-t-il soudain. Tant pis, tant pis, nous sommes des animaux, mais je l'aime et je suis heureux, pensa-t-il. » (*BS*, 340)

Aux premiers temps de la séduction et de l'amour, l'événement vécu semble destiné à prendre le dessus, mais la pensée analytique s'avère finalement triomphante. Alors que la réclusion marque la fin de la passion amoureuse entre lui et Ariane, la fièvre qu'éveillent les préceptes de son système, le bonheur qu'il retire de la démonstration de leur validité ne diminuent pas d'un iota. Cohen reprend implicitement le cliché antisémite d'« esprit juif destructeur » dans le portrait qu'il dresse de son héros. La passion de ce dernier pour la rationalisation et la systématisation l'amène non seulement à oublier, mais aussi à annihiler toute réalité extérieure, ainsi que toute valeur étrangère. Solal et Ariane sont acculés au nihilisme, ce qui est une jouissance pour l'homme, mais une forme d'anéantissement pour la jeune femme : « (Emporté par la joie de vérité, il allait et venait, ne s'apercevait pas qu'elle tremblait de tous ses membres.) » (*BS*, 673)

Pour Solal, l'énonciation de la « vérité » équivaut à la seule joie plénière, à la seule forme de libération qu'il lui soit accordé de goûter. Cependant, comme cette « vérité » est négation de l'idéal amoureux fusionnel, c'est-à-dire de la seule possibilité pour le Juif assimilé de sortir de l'impasse que constitue le monde occidental, cette « vérité » est également productrice de souffrance : « Ces dames éprises de spiritualité tiennent aux petits os ! Elles raffolent de réalités invisibles, mais les petits bouts d'os, elles les exigent visibles ! s'écria-t-il joyeusement, une tristesse dans les yeux. » (*BS*, 302) Comme seule existe la « vérité », et que cette « vérité » prouve que le monde ne saurait apporter ni bonheur, ni satisfaction, l'espoir de l'amour, ainsi que de toute forme de conciliation dialectique est finalement abandonné par celui qui s'avère être un anti-héros. Si l'idéologue ne peut s'élever contre ce qu'il tient pour le désordre et le mal, s'il lui est impossible de rien changer, il ne lui reste qu'une possibilité d'action, en accord avec son savoir, à laquelle il avait déjà prévu de se résigner en cas d'échec de l'entreprise héroïque. Le suicide de Solal sanctionne la défaite finale de l'homme dans l'ordonnement du

chaos. Les contradictions grotesques ne seront pas conciliées. Il n'y aura pas d'ordre nouveau. Il n'y aura pas de salut pour le Juif assimilé. Comme Hamlet, Solal rationalise sans pouvoir agir ; il ne lui reste donc plus qu'à « abandonner ses enfants de la terre, ses enfants qu'il n'avait pas sauvés [...] » (BS, 845).

Intégré à la polyphonie de *Belle du Seigneur*, le monoïdéisme de Solal fait de ce personnage la représentation la plus aboutie du contemplateur immobile. Celui-ci se sépare consciemment et intentionnellement du monde extérieur dans l'idée dépréciative qu'il se fait de ce monde. L'univers est perçu comme un chaos vide de sens, et les humains comme des pantins qui s'y agitent de manière aussi désordonnée que ridicule. Le contemplateur peut ainsi s'attribuer une position supérieure par rapport à son entourage. Lui, au moins, parvient à voir la réalité en toute lucidité. Il n'est pas, comme ses pairs, esclave d'un ensemble d'illusions. Mais le contemplateur ne parvient jamais, pour autant, à se détacher véritablement du monde. Après la prise de conscience provoquée par son cocuage, après l'échec du suicide, Adrien choisit de revenir à la vie. Solal, lui, est forcé de la quitter, tant par les particularités de sa position ethnique et sociale que par les impératifs inhérents à son « système ». Dans les deux cas, la non-intégration s'avère intenable. Impossible de vivre au sein d'un monde sans y être engagé, sans recevoir soi-même, à ses propres yeux, le sens que confère cet ordre, ou ce désordre du monde à tout ce qui y est contenu. Et la seule connaissance ne suffit pas à transformer les choses, ni à produire une quelconque forme de positivité pour soi ou pour le monde. Bien au contraire, elle agit comme une force aliénante, un « cela » qui domine celui qui ne peut plus s'en départir. D'un côté Solal se positionne bel et bien au-dessus du monde, mais d'un autre côté, il est marginalisé, placé loin en dessous de tous les « sociaux ». Le héros cohénien le comprend d'ailleurs lui-même : il est, « [b]ien sûr, sans importance d'être un ambassadeur, un de ces nombreux inutiles, mais pour pouvoir le penser sincèrement, il eût fallu l'être. Important d'être ambassadeur lorsqu'on ne l'était pas. » (BS, 641-642) Si le contemplateur voit le grotesque partout, il ne peut manquer de voir le grotesque en sa propre personne. S'il ne peut renoncer à son besoin d'ordre et de transcendance au profit de la pure bouffonnerie, comme Mangeclous, il lui sera impossible de se ménager un rapport positif à soi-même. La haine de la vie et de l'univers devient inévitablement haine de soi. Lorsque toute forme de réconciliation avec le désordre du monde s'avère

impossible, et c'est le cas de Solal, Juif assimilé dont tout le parcours romanesque n'est qu'une longue suite d'échecs à opérer semblable réconciliation, alors la sortie de l'impasse, la découverte d'un ordre transcendant, pur et absolu, dépourvu de mélanges et de compromissions rabaisantes ne peut se réaliser que dans la mort. Le suicide raté d'Adrien sur le cabinet de toilette atteignait à la quintessence du grotesque dérisoire ; le pseudo-suicide de Mangeclous atteignait à la quintessence du grotesque bouffon ; tout comme pour celle d'Ariane, la mort de Solal apparaît comme la découverte du seul ordre et de la seule pureté dans le refus de la vie.

## Chapitre VI

### En guise de conclusion : « un qui fut jeune »

#### 1. Une multitude de voix et de consciences

En opposition à la représentation d'un chaos, qui prend essentiellement forme autour de la problématique sociale inhérente à la société européenne de l'entre-deux-guerres, *Belle du Seigneur* offre une multiplicité de « réponses ». Toutes respectivement apportées par l'un des personnages en situation, ces « réponses » sont destinées à trouver ou à restaurer un « ordre » au sein de la confusion régnante. En se rencontrant, en se confrontant, mais en n'opérant jamais de véritable symbiose, elles ont pour fonction de rendre la vie intelligible, en imposant, au sein de l'espace chaotique, un ensemble de catégories, d'échelles de valeurs et de barèmes évaluatifs. Bien que certains personnages soient plus lucides que d'autres, comme par exemple Solal par rapport à Adrien, aucun des systèmes proposés ne parvient à s'imposer ; tous se voient finalement disqualifiés. Exception faite de Mangeclous, passeur de frontière qui s'accorde avec la nature mouvante et indéterminée du monde, les personnages abandonnent tour à tour leurs aspirations initiales. À chaque fois, la pensée et l'action s'avèrent incapables de réaliser ce pour quoi elles avaient été mobilisées. L'ordre, ainsi que le sens de la vie tant recherchés échappent constamment, de sorte que le roman cohénien confronte son lecteur à une multiplicité d'impasses. Non plus que *Les Valeureux*, *Belle du Seigneur* ne saurait se voir rangé parmi les œuvres de la littérature dite à thèse, qui ont pour but d'inculquer une « vérité », ou de conduire à une rénovation concrète du monde.

Par l'entremise de son narrateur, qui organise l'entremêlement des différentes « réponses », ainsi que leur échec général, Cohen s'oppose implicitement à toute forme de savoir fixé, ou de vérité apodictique. Par rapport à chacun de ses personnages principaux, le narrateur occupe le plus souvent une place effacée, semblable à celle que nous retrouvons dans le roman flaubertien. Quelquefois, la présence d'une subjectivité narrative en vient, tout au plus, à se manifester par une légère distanciation ironique. Semblable prise de la parole peut, par exemple, permettre de comparer Adrien à un petit chien, ce qui a toutefois moins pour effet de circonscrire l'instance narrative que d'accentuer le ridicule inhérent au personnage décrit. Le narrateur ne prend en fait presque jamais directement position : dans sa description de l'action romanesque ou des personnages en situation, il ne cherche pas à orienter le lecteur par une affirmation non-réfractée. Ses propres positions sont presque invariablement dissimulées derrière une utilisation optimale des techniques romanesques qui favorisent la représentation d'une conscience autre. Ce style descriptif et analytique lui permet de dépeindre la position psycho-éthique d'un personnage de la manière la plus transparente et la plus complète possible, tout en évitant de la réduire ou de la fixer par l'influence de sa propre voix. Dans le passage suivant, le désespoir d'Isolde nous est donné par une alternance de segments phrastiques en récit, en psychorécit, en discours prononcés, ainsi qu'en discours directs et indirects libres<sup>165</sup>. Même les pensées que la vieille femme attribue à son ancien amant sont intégrées à ce fragment de récit, presque entièrement le fait de l'instance narrative, mais où seule Isolde semble prendre la parole :

De ses deux mains en coupe, elle souleva ses seins. Voilà, ils étaient ainsi autrefois. Elle les laissa retomber, leur sourit. Les pauvres, murmura-t-elle. Le stylo qu'elle lui avait donné, il s'en servirait pour écrire à cette femme. Ariane, mon unique. Bien sûr, son unique puisque glandes mammaires en bon état. Ton tour viendra, ma petite. Saleté de vieux corps, elle en était dégoûtée aussi. Au cimetière, dans un trou, ce vieux dégoûtant ! Sale vieille, dit-elle à la glace, pourquoi est-ce que tu es vieille, dis, sale vieille ? Tes cheveux teints ne trompent personne ! Elle se moucha, éprouva une sorte de satisfaction

<sup>165</sup> Alors que le discours prononcé est une parole formulée par le personnage, le discours direct libre rapporte les pensées non prononcées d'un personnage avec les mots du personnage, par exemple : « Ariane, mon unique. Bien sûr, son unique puisque glandes mammaires en bon état. ». Quant à lui, le discours indirect libre transpose les pensées d'un personnage dans le discours du narrateur, par exemple : « Saleté de vieux corps, elle en était dégoûtée aussi. »

à se regarder dans la glace, déshonorée, assise sur une valise, en train de se moucher. Allons, se lever, faire des gestes de vie, téléphoner. (BS, 403)

Toutes les strates de la psyché sont représentées dans ce portrait « objectif » d'une impasse existentielle. Dans son approche de la conscience humaine, Cohen tient à la fois de Joyce et de Musil<sup>166</sup> : aux paroles formulées, prononcées ou non, s'ajoutent des impressions plus vaguement conscientisées, ainsi que des impressions décrites, mais jamais transposées par les mots qui appartiennent au personnage. Le narrateur atteint ici à l'idéal flaubertien : il ne fait que relater, sans même se manifester par une quelconque forme de distanciation ou de sympathie à l'égard de la situation présentée. Celle-ci est donnée au lecteur dans toute son immédiateté, sans que l'intermédiaire de la narration ne vienne réduire l'ambiguïté et l'indétermination qui lui sont inhérentes. Nous en revenons à cette idée de Dominique Iehl, selon laquelle le grotesque « apparaît d'abord comme la conscience d'un décalage, d'un glissement, et d'un échange soudain entre les styles et les mondes, qui provoque un effet de choc et dévoile de nouveaux aspects du moi et de la réalité<sup>167</sup>. » La complexité du style et de l'analyse cohénienne nous amène à semblable glissement entre parole du narrateur et conscience du personnage. Elle nous confronte à la mouvance de la psyché humaine, à la multiplicité des instances et des aspirations contradictoires qui y entrent en jeu, tout en parvenant à ne jamais rien fixer. Par son non-engagement, la voix narrative oblige le lecteur à appréhender l'intériorité humaine dans toute son irrésolution. Les systèmes de « réponses » qui nous sont présentés par chacun des personnages n'atteignent ainsi jamais à l'univocité. Ils restent toujours fortement ambivalents, de sorte que, comme par exemple avec Solal<sup>168</sup>, l'« étrangeté » grotesque du monde se situe aussi bien en eux qu'en dehors d'eux.

Sans favoriser un dialogisme à la Dostoïevski, en isolant chacun des personnages dans sa propre conscience et son propre système, le roman cohénien demeure toujours

<sup>166</sup> Selon Dorrit Cohn, les tenants du monologue intérieur ainsi que du discours direct libre, tel Joyce, se positionnent implicitement en faveur de la psychologie du courant de conscience, c'est-à-dire que pour eux, la psyché humaine existe essentiellement dans les mots et le langage intérieur. Les tenants du discours indirect libre, et surtout du psychorécit, comme Musil, postulent plutôt que l'essentiel de l'intériorité se situe au niveau d'impressions non formulées, intraduisibles par le langage intérieur du personnage en cause.

<sup>167</sup> Dominique Iehl, « Grotesque ou réduction », *art. cit.*, p. 98. Cf. chapitre II, p. 52.

<sup>168</sup> Cf. chapitre précédent, pp. 108-111.

polyphonique : les trames y sont toutes autonomes et différenciées. Chacune est énoncée sans être jamais totalement disqualifiée ou fixée par la prise de position directe d'une instance narrative organisatrice et supérieure. Ce sont bien davantage les différentes voix des personnages qui se dénoncent les unes les autres, quand elles ne contiennent pas en elles-mêmes les éléments aporétiques qui empêchent le lecteur d'y souscrire. De sorte que, non seulement par la manière dont il représente la psyché de ses personnages, mais aussi par l'action réciproque que ceux-ci exercent les uns sur les autres, le roman cohénien nous confronte à une foule de positions idéologiques, de systèmes rationnels, de styles littéraires et de registres langagiers sans jamais laisser l'un de ceux-ci chapeauter l'ensemble dans une signification univoque. *Belle du Seigneur* et *Les Valeureux* s'accordent ainsi avec l'idée de Kayser selon laquelle « [t]he various forms of the grotesque are the most obvious and pronounced contradictions of any kind of rationalism and any systematic use of thought<sup>169</sup>. »

Par son effacement, son utilisation de la polyphonie romanesque, ainsi que des techniques de la « transparence intérieure », l'instance narrative favorise le passage constant et immédiat entre les voix impliquées. Encore une fois, nous retrouvons un débordement des frontières, une communication entre les différents mondes, qui n'est pas sans créer les effets de contraste et d'indécidabilité propres au grotesque. Par les alternances incessantes entre positions grotesques différenciées, Cohen parvient non seulement à intégrer des éléments qui appartiennent à pratiquement chacune des formes prises par cette esthétique littéraire depuis Rabelais, mais encore, par l'intrication de toutes ces formes divergentes, il en vient à créer une forme nouvelle — et encore plus aboutie — de désordre énonciatif.

## 2. *La présence de l'auteur ou comment jouer du réel dans la fiction*

Une unité est tout de même assurée, dans les romans, par la voix narrative. Il ne s'agirait pas de croire que la narration de *Belle du Seigneur* et des *Valeureux* se maintienne invariablement dans un effacement « objectif » à la Madame Bovary : avec le narrateur cohénien, nous retrouvons au contraire une conscience autonome, aussi indépendante et

<sup>169</sup> Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 188.

aussi complexe que celle de n'importe lequel des personnages. Lorsqu'il ne s'agit pas de décrire la « réponse » de l'un de ceux-ci, ou les implications de cette « réponse » sur l'un ou l'autre des parcours actantiels en situation, la conscience différenciée du narrateur possède, comme toutes les autres, une voix propre. Et cette voix, comme toutes les autres, est employée à constituer une « réponse » non réfractée à cette image du chaos que forment, dans l'œuvre, les motifs conjoints de la société occidentale et de la mort.

Au chapitre LII de *Belle du Seigneur*, le narrateur nous montre le versant *post mortem* de l'existence humaine. Essentiellement perçue en tant que processus de cadavérisation, la mort, éternelle, s'oppose à l'existence éphémère ainsi qu'aux passions humaines, auxquelles elle donne une apparence grotesque, à la fois hideuse et risible :

Il y a du silence au cimetière où dorment les anciens amants et leurs amantes. Ils sont bien sages maintenant, les pauvres. Finies, les attentes des lettres, finies les nuits exaltées, finis les battements moites des jeunes corps. Au grand dortoir, tout ça. Tous allongés, ces régiments de silencieux rigolards osseux qui furent de vifs amants. (BS, 416)

Dans le portrait de la mort dressé par le narrateur, *Belle du Seigneur* fait l'une de ses rares incursions dans le domaine du fantastique<sup>170</sup>. Plus explicitement héritier de l'allégorie médiévale que des « maîtres » Hoffmann et Poe, le narrateur de Cohen nous présente une mort semblable à celle que nous retrouvons dans l'iconographie et la littérature des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles :

Aux sons de la Valse des Patineurs dansent ces messieurs dames et parfois sautent, maxillaire contre maxillaire, trou contre trou, dents contre dents, amoureuxment, les secs, phalanges de l'un posées sur les clavicules de l'autre, rigolent tous silencieusement à la musique soudaine de Ce n'est qu'un au revoir, et l'un d'eux, coiffé d'un képi d'officier, serre de son humérus les vingt-quatre côtes de sa petite bien-aimée qu'il colle contre son sternum tandis que rit un hibou dramatique et qu'une dame squelette, qui fut Diane la vive, la tournoyante, l'ensoleillée, la plus douce et la plus rétive, l'insolente et l'esclave à ses moments de tendres gémissements, Diane, cette dame maintenant toute en os, couronnée de roses, la pauvre, essaye de sèches cliquetantes grâces derrière un buisson. (BS, 416)

Comme cinq siècles auparavant, le narrateur cohénien prête de la vie à la mort. Le tableau morbide inspire le rire, comme toute jonction surprenante des incompatibles, mais aussi l'épouvante. Vie et mort, tout en étant liées, participent de perspectives foncièrement étrangères. Le portrait d'une mort vivante rabaisse la vie au niveau de la mort. La première, dans chacune de ses manifestations, ne parvient jamais qu'à préfigurer la seconde, comme si la vie était déjà la mort, comme si de la vie ne pouvait sourdre qu'une seule « vérité » : la mort dans son aspect le plus abominable. Devant semblable image, ne subsiste que le cynisme. Dans son plus célèbre ouvrage, Johan Huizinga remarque que cette tradition de la « danse macabre<sup>171</sup> » se place aux antipodes de toute forme de spiritualité ou d'acceptation sereine de la destinée humaine :

Ainsi, les aspects les plus grossiers de la mort s'imprimaient seuls dans les esprits. À cette macabre vision manquaient la tendresse et la consolation.[...] [C]'est la crainte de la mort, considérée comme le plus effroyable des maux. Nulle pensée de mort consolatrice, de terme des souffrances, de repos désiré, de tâche remplie ou interrompue ; pas de tendre souvenir, nul apaisement, rien de la « divine depth of sorrow »<sup>172</sup>.

Au moyen âge, la danse macabre servait aussi bien de moyen d'épouvante que de satire sociale. Si elle était injustifiable, insensée et au-delà de toute consolation terrestre, au moins la mort ramenait une forme d'égalité entre les hommes. Tous devaient connaître la même fin. Dans son système de « réponse », le narrateur use lui aussi de ces deux aspects complémentaires de la mort. Toute position sociale, toute « importance » se voit disqualifiée : comme il nous est si souvent dit dans le texte, ceux qui les revendiquent ne sont, après tout, que de « futurs cadavres ». Dans ses prises de la parole directes, d'autant plus significatives qu'elles sont plus rares, le narrateur s'oppose à l'« ordre » social occidental, qui promet l'inégalité. Si tous sont égaux dans la mort, il est inconcevable que tous puissent n'être pas égaux dans la vie. La mort devrait tout au moins conduire à la fraternisation ; mais, à l'angoisse provoquée par l'idée de la fin, le social ajoute au

<sup>170</sup> Il est possible de considérer le passage de la « cave Silberstein », au chapitre LIV de *Belle du Seigneur*, comme une autre incursion du roman cohénien dans ce domaine. La naine Rachel est du moins le personnage qui se rapproche le plus des créatures cauchemardesques de tradition hoffmannienne.

<sup>171</sup> La graphie avec un « e » accent aigu était celle utilisée au quinzième siècle. C'est aussi celle qu'utilise Huizinga dans *Le déclin du moyen âge*.

<sup>172</sup> Johan Huizinga, *Le déclin du moyen âge*, Paris, Payot, (Petite bibliothèque Payot ; 108), p. 154.

contraire la division entre les hommes, source de conflits et de haines. Le narrateur s'oppose à ce chaos, à cet ensemble de contre-valeurs déshumanisantes qui réifient les êtres et qui imposent la marginalisation aux plus faibles d'entre eux. Il termine le chapitre XXVI, qui relate le « cocktail Benedetti »<sup>173</sup>, par une marque de dégoût on ne peut moins réfractée : « Assez, assez de cette bande, je les ai assez vus. » (*BS*, 240)

Comme il se donne lui-même pour Juif, le narrateur se positionne bien sûr de préférence par rapport à la forme de discrimination qui le touche le plus directement. Étant donné que la société est rejetée dans le système du narrateur, celui-ci favorise l'acceptation de soi, l'exaltation de cette marginalisation qui est opposition à l'uniformité du social. Nous ne retrouvons, dans son discours non réfracté, aucune ambiguïté, aucun ferment de haine de soi ou d'antisémitisme comme nous en retrouvons dans le discours de Solal<sup>174</sup>. Ceux d'entre les Juifs qui revendiquent leur différence et leur droit de vivre sur un pied d'égalité avec les membres de toutes les nations reçoivent de sa part des marques d'approbation. Ainsi des pionniers de l'État israélien : « Louange et gloire à vous, frères en Israël, vous, adultes et dignes, sérieux et de peu de paroles, combattants courageux, bâtisseurs de patrie et de justice, Israël israélien, mon amour et ma fierté. » (*V*, 91) Ceux qui optent pour l'assimilation, c'est-à-dire pour le masquage d'eux-mêmes et de leurs différences, ne reçoivent par contre que des marques explicites de dédain. Lorsqu'il en vient à parler de l'un des directeurs de section de Solal, le narrateur emploie avec une ironie certaine le nom de l'auteur du roman. D'une manière implicite et réfractée, Cohen est intégré au texte. Un contraste est ainsi posé entre le « planqué », honteux de son origine, et celui qui inscrit publiquement son nom, qui en revendique l'origine et la signification : « Basset — dont le nom véritable était Cohen, patronyme des descendants d'Aaron, frère de Moïse, mais qui préférait, le petit puant, se planquer en Basset — [...] » (*BS*, 252).

Le brouillage de la distinction que le roman de type balzacien instaure toujours entre instance narrative et personne historique de l'auteur apparaît comme l'un des traits

<sup>173</sup> Un des passages de *Belle du Seigneur* où est décrite la forme du chaos occidental de la manière la plus complète et la plus explicite. Cf. chapitre I, pp. 24-35.

<sup>174</sup> Cf. chapitre précédent, p. 110.

distinctifs du narrateur cohénien. Préfigurant les expérimentations menées par d'autres écrivains juifs, tels Régine Robin, Philip Roth ou Paul Auster, le narrateur créé par Cohen travaille constamment à rendre poreuse la frontière qui sépare fiction et réalité. Tout en prétendant avoir vécu à Genève pendant les années de sa jeunesse, comme la personne de l'auteur avec laquelle elle peut ainsi se confondre, l'instance narrative se donne pour un être intradiégétique qui a déjà entretenu des rapports personnels avec l'un des êtres fictifs en situation, ici l'oncle d'Ariane : « Cher vieil Agrippa, bon et doux chrétien, je t'ai aimé, et tu ne t'en es jamais douté. Chère Genève de ma jeunesse et des joies anciennes, noble république et cité. Chère Suisse, paix et douceur de vivre, probité et sagesse. » (*BS*, 483) Ailleurs, le narrateur nous dit s'apprêter à sortir des frontières qui délimitent l'espace de la fiction diégétique, afin de communiquer avec l'une des connaissances d'Albert Cohen : « Pour me reconforter de la mère Deume, je vais écrire au cher pasteur Georges-Émile Delay, de Cuarnens, dans le canton de Vaud, un homme parfaitement pur et bon, un vrai chrétien, un frère. Mon frère chrétien, c'est ainsi qu'en moi-même je l'appelle. » (*BS*, 177) Cette confusion entre voix narrative et personne historique de l'auteur implique bien sûr une forme d'irrespect des frontières et des catégorisations traditionnelles de la forme romanesque, lequel soulève la question de la nature exacte, ainsi que de la légitimité de ces frontières et de ces catégorisations. Avec le caractère des personnages et les événements racontés, la forme elle-même du roman contribue largement, chez Cohen, à créer l'effet de déstabilisation et de libération propre au grotesque.

Mais ce mélange des sphères historique et fictive permet également de mettre en scène, à l'intérieur du roman, le processus de création et le travail d'écriture qui ont donné forme au roman. Il ne s'agit plus d'un personnage fictif qui travaille à l'écriture d'un roman en tous points semblable à celui qui est lu, comme dans *Les faux monnayeurs* de Gide, mais bien de l'auteur travaillant à produire ce même texte qui est actuellement entre les mains du lecteur. Quand il en vient, dans *Les Valeureux*, à parler de sa mère et de ses parents gazés, qu'il serait bien difficile de ne pas associer à la mère et aux parents d'Albert Cohen, le narrateur dévoile à son lecteur quelques-unes des circonstances traumatiques qui, dans la vie de l'écrivain, ont généré le processus d'écriture :

Soudain me hantent les horreurs allemandes, les millions d'immolés par la nation méchante, ceux de ma famille à Auschwitz, et leurs

peurs, mon oncle et son fils arrêtés à Nice, gazés à Auschwitz, [...] les peurs des miens aux beaux yeux, la peur de ma mère au temps de sa vie à Marseille, ma mère qui était tendresse et candeur, sa peur des Allemands, son attente chaque jour des coups frappés à la porte, coups de la Gestapo, [...] et moi j'ai le vertige, si vivante ma mère morte, j'ai le vertige, et à quoi bon écrire, et comment continuer à raconter les Valeureux, comment sourire ? Mais il faut continuer de vivre et sourire avec eux, continuer le péché de vie en attendant ma mort si proche, ma mort après la mort de ma mère, tous deux ensemble sous la terre, Maman. Oui, sourire et même rire avec les Valeureux, rire avec mes tristesses et cette angoisse toujours présente, angoisse de ma mère, angoisse dans les yeux de ma mère qui attend, la même dans mes yeux encore vivants. (V, 225-226)

Le roman cohénien intègre de manière particulièrement transparente les bouleversements historiques qui associent l'œuvre particulière, et son esthétique, au contexte socio-idéologique de l'après-guerre. Après cet ultime non-sens de la Shoah, l'ensemble de la génération qui avait traversé la seconde guerre mondiale s'est vu confronté à l'une des plus profondes crises de la culture. Quel sens attribuer désormais aux notions d'humanité et de civilisation ? Et quel sens pourrait dorénavant recouvrir un projet littéraire ? Par rapport à cette problématique commune à l'ensemble d'un monde, la position tenue par Albert Cohen se complexifie du fait que l'« horreur » des camps de concentration s'allie à cette forme particulière de déstructuration du Moi qui se réalise dans la première phase du deuil enclenché par le décès de la mère. Pour Albert Cohen, la « crise du sens » est à la fois historique et personnelle. L'« horreur » d'Auschwitz associée à celle de la mort maternelle sont considérées comme une obligation d'écrire, seul moyen de continuer à vivre, mais aussi comme une interdiction d'écrire, puisqu'aucune entreprise littéraire ne pourrait résorber entièrement l'angoisse, ni fournir de « réponse » satisfaisante à ce double anéantissement de toute notion de sens. De manière sans doute encore plus dramatique que pour n'importe lequel des personnages représentés, l'écriture de *Belle du Seigneur* et des *Valeureux* nous apparaît comme un combat irrésolu entre les notions antithétiques d'ordre et de chaos.

Avec celle qui sépare le roman de l'essai autobiographique, la frontière qui devrait isoler l'œuvre esthétique achevée de la vie inachevée et mouvante en vient ici à être sérieusement ébranlée. Dans le système de « réponse » autonome proposé par le narrateur,

entre pour une part essentielle le projet artistique romanesque, c'est-à-dire l'acte réel de création, ainsi que les circonstances qui ont rendu, pour Albert Cohen, le monde environnant hostile et étranger. Comme pour chacun des personnages représentés, le chaos est ici un aspect du monde européen. L'univers se sépare entre les puissances qui « immolent » et la masse innocente de ceux qui ont été ou qui seront « immolés ». L'Allemagne nazie en vient à représenter, à travers le sort réservé à la mère et aux cousins, le désordre du social inégalitaire, ainsi que l'inéluctabilité et le non-sens de la mort. Le même sort funeste attend chacun, mais aussi la personne historique de l'auteur, qui est ici directement impliquée dans le discours. Le texte veut nous faire croire à un passage<sup>175</sup> qui nous mènerait des systèmes d'opposition entre personnages et univers fictif vers un autre système, en tous points semblable, à l'exception qu'y sont confrontés une personne et un univers réels. Par extension, semblable brisure devrait d'autant plus impliquer le lecteur, que l'univers auquel le texte le confronte à ce moment n'est plus uniquement un espace fictif, fût-il historiquement situé et représenté de manière réaliste, mais bel et bien cet univers donné pour réel — et pour horrible — au sein duquel lui, le lecteur, est en train de lire un roman.

Comme le narrateur s'attribue une individualité et même une réalité historique aux yeux du lecteur, et ce, d'autant plus qu'il se donne pour un vieillard<sup>176</sup>, il lui faut se positionner lui-même par rapport à sa propre mort. Puisqu'aucune des « réponses » proposées par ceux dont il a raconté l'histoire ne s'est avérée satisfaisante, il lui faut trouver pour lui-même, au sein de ce qu'il cherche à nous donner pour la « réalité », une position différente de la leur qui soit tenable. Tôt ou tard confrontés à la conscience de la mort, tous les personnages apparaissent alors essentiellement comme un contrepoint de la position personnelle que le narrateur est amené à adopter. De son point de vue, Solal et Ariane représentent une image de la jeunesse qui l'amène à poser un regard rétrospectif sur le temps passé : « Que cette nuit d'août est belle, restée jeune, mais non moi, dit un que je connais et qui fut jeune. Où sont-elles, ces nuits que connut celui qui fut jeune, où ces nuits de lui et d'elle, dans quel ciel, quel futur, sur quelle aile du temps, ces nuits allées ? » (BS, 414) Si la nostalgie du narrateur nous rappelle aussi bien *La balade des*

<sup>175</sup> Encore une fois, nous en venons au grotesque pris en tant que conscience d'un « décalage et d'un glissement entre les styles et les mondes », cf. p. 126.

*dames du temps jadis* que la dernière partie de la *Recherche*, il faut remarquer qu'à la différence de ce que nous retrouvons chez Proust, l'art ne saurait constituer ici une compensation obtenue sur l'écoulement de la vie, ni une forme de victoire remportée sur la mort. L'écriture apparaît tout au plus comme un acte de révolte. Aussi impuissante que tout autre geste, aussi insensée que toute autre idée, que toute autre forme de « réponse », celle-ci manifeste aussi bien le refus de l'ordre du monde, que l'incapacité foncière du révolté à ne pouvoir jamais rien changer. Par rapport à l'image de la mort proposée par Cohen, toute activité de vie, tout engagement dans l'existence et le social, et même la littérature ne sont que vains palliatifs. Une conscience lucide ne saurait y trouver ni satisfaction, ni apaisement. Pas plus que dans ses essais autobiographiques, Cohen ne se ménage ici une illusion consolatrice ou une échappatoire :

Les autres se consolent avec des honneurs, des conversations politiques ou de la littérature. Ou encore ils se consolent, les imbéciles, avec le plaisir d'être connus ou de commander ou de faire honorablement sauter leurs petits-enfants sur leurs genoux. Moi, dit celui qui fut jeune, je ne peux pas être sage, je veux ma jeunesse, je veux un miracle, je veux les fruits et les fleurs de l'aimée, je veux n'être jamais fatigué, je réclame les hymnes noirs qui couronnaient ma tête. Il a du culot, le vieillard. Allons, qu'on lui prépare un cercueil bien neuf et qu'on l'y fourre ! (*BS*, 415)

Paradoxalement, un projet littéraire est mené à terme au moment même où le narrateur dénonce la littérature. Comme dans le portrait qu'il nous dresse de la psyché d'Isolde, divisée entre des strates de conscience différenciées et des pulsions contradictoires, le narrateur révèle, à travers la succession de ses prises de parole directes, toute l'ambiguïté de sa propre position. Un temps est consacré à l'écriture tandis que la vie s'écoule. Plus : le travail d'écriture, sans même parvenir à rendre la vie humaine signifiante, en vient non seulement à accaparer la durée limitée de l'existence, mais à acquérir encore plus d'importance que cette existence. Dans le portrait que le narrateur nous trace de lui-même, la vie se subordonne, malgré tout, au travail littéraire :

J'ai mal au dos et de la fièvre et mes genoux sont las, et il faudra appeler un médecin. Mais j'aime mieux finir mon travail, dit celui qui fut jeune. Hâte-toi, dit-il, hâte-toi, fol et doux ouvrier, sérieux moissonneur du malheur, hâte-toi, ces sensibles oiseaux vont bientôt

---

<sup>176</sup> À la parution de *Belle du Seigneur*, Albert Cohen avait plus de soixante-dix ans.

se taire, hâte-toi, surmonte ta fatigue car la nuit descend, rentre quelques gerbes. Courage, dit-il d'une voix faible comme la voix de sa mère. (BS, 415)

Alors que la création d'une forme signifiante — l'œuvre littéraire — demeure sensément incapable de « répondre » adéquatement au non-sens généré par l'idée de la mort, le seul objet qui, au sein de l'existence, recouvre une quelconque importance est de mener à terme le travail d'écriture avant que celui-ci ne soit définitivement arrêté.

De ce point de vue, le roman apparaît comme l'espace au sein duquel l'auteur-narrateur cherche l'impossible résolution de l'opposition et de la confusion grotesque. Lorsqu'il nous dit qu'il faut « sourire et même rire avec les Valeureux » ; lorsqu'il nous donne son livre comme le seul témoin permanent d'une réalité évanescence : « J'écrirai donc encore sur [les Valeureux], et ce livre sera mon adieu à une espèce qui s'éteint et dont j'ai voulu laisser une trace après moi, mon adieu au ghetto où je suis né, ghetto charmant de ma mère, hommage à ma mère morte. » (V, 91) ; ou lorsqu'il se situe émotionnellement par rapport à l'un de ses personnages, comme par exemple au moment où il dit du cadet des Valeureux : « Salomon, mon petit ami intime, les jours de nausée. » (V, 91) ; le narrateur cohénien montre comment l'écriture représente pour lui une fuite dans cet espace de l'imaginaire où peuvent exister des êtres tels que désirés, ainsi que la permanence d'un sens fixé. Si la littérature ne change pas le monde, si elle ne triomphe pas de la mort, elle peut tout de même donner du plaisir à celui qui s'y adonne. L'écriture assure une forme d'échappée aux lois de l'univers réel qui, lui, demeure incapable de donner une satisfaction comparable à celles qu'apportent les images de Salomon et d'une mère encore vivante.

La lettre envoyée au pasteur Delay révèle ici toute l'ambiguïté de la position occupée par l'artiste. Cette escapade au sein du « réel » entreprise par le narrateur afin de se reconforter d'Antoinette, être fictif, nous montre comment l'espace de l'imaginaire et de l'art, avec les règles que l'auteur lui a imposées, ne s'avère en fin de compte ni plus harmonieux, ni plus satisfaisant que celui de la réalité. L'auteur subit un processus d'étrangeté et d'aliénation dans la sphère de la réalité, que le narrateur reproduit à son propre compte dans la sphère de la fiction. Paradoxalement, alors que l'imaginaire et l'art

représentent une possible fuite en face du réel, ce réel représente à son tour une possible fuite en face des implications contenues dans l'univers fictif créé de toutes pièces. Si l'écriture est d'une part fuite, tentative de trouver sens et satisfaction dans un « ailleurs » imaginaire, il s'avère qu'elle aboutit, d'autre part, à reproduire les mêmes structures, les mêmes motifs traumatiques qui ont été rencontrés dans la vie. L'œuvre n'apporte pas tant la résolution désirée qu'un écho au conflit, à l'incompréhension et à l'impossibilité de découvrir quelque forme de conciliation que ce soit. En préalable à la création d'une œuvre d'art grotesque, il faut donc chercher un monde historique perçu comme grotesque par l'auteur. La création cohénienne, dans ces multiples facettes, concorde assez bien avec la vision de Dominique Iehl, pour qui le grotesque « est d'abord un style. Mais ce style est toujours lié aux divers visages de la réalité. [...] Structure et histoire vont ici de pair<sup>177</sup> ».

Plutôt qu'une réponse définitive apportée au problème posé par le « monde devenu étranger », le roman cohénien reproduit littérairement un semblable problème, lequel sera dorénavant porté à la conscience du lecteur. Il serait faux de prétendre que l'œuvre esthétique soit résolution de l'état d'opposition entre l'artiste et le monde. L'œuvre s'avère bien davantage la reproduction, plus ou moins délibérée, de cet état initial de déséquilibre. L'œuvre d'art grotesque assure que l'état d'irrésolution, éphémère dans la vie de l'artiste, puisse atteindre à la permanence grâce à l'élaboration d'une forme achevée et fixe. Celle-ci constitue bien moins une réponse apportée qu'une question éternellement posée par l'écrivain, d'abord à soi-même, puis au lecteur. Cette question, il la pose, à travers son œuvre, de manière à ce qu'elle ne puisse jamais trouver de réponse satisfaisante. L'état d'irrésolution permanent dans lequel la forme esthétique la maintient assure qu'elle conservera sa pertinence, qu'elle continuera de déranger les certitudes de ceux qui seront interrogés. Comme le dit Louis Vax,

[l]'œuvre d'art est cet être paradoxal qui refuse d'atteindre son stade d'équilibre. Un déséquilibre affectif, qui tendait à se dissiper sur le plan de la réalité, se perpétue dans l'équilibre paradoxal de l'œuvre d'art. [L'œuvre d'art] fige le mouvement dans l'attitude d'un instant, le déséquilibre affectif dans la seconde qui précède le rétablissement de l'harmonie. Éclair immobile pour l'éternité ! Elle arrête le temps et

---

<sup>177</sup> Dominique Iehl, *Le grotesque, op. cit.*, pp. 3-4.

rend possible la répétition d'une structure affective. L'élucidation phénoménologique essaie de capter cette crise dans l'instant paradoxal où elle tend à se résoudre et refuse de le faire. Elle considère ce refus de la tendance normale vers la résolution comme une possibilité humaine singulière qu'il faut comprendre en elle-même<sup>178</sup>.

L'amalgame de libération et de déstabilisation provoqué par la conscience du grotesque sera transmis au lecteur ; il lui sera imposé, à la lecture, aussi bien par la structure stylistique que par le sens des textes. Face à l'orchestration des différentes voix qu'il y retrouve, le lecteur est confronté, par les romans de Cohen, à une multiplication de points de vue contradictoires qui s'annulent les uns les autres et qui empêchent, par leur juxtaposition même, la découverte d'une vérité univoque. La voix narrative ne fait pour sa part rien en vue de réduire l'ambiguïté de l'ensemble. Comme Ariane en face de Solal à la fin de leur parcours, le lecteur de *Belle du Seigneur* est acculé au sentiment d'étrangeté, au nihilisme même, tant lui est refusée toute possibilité d'adhérer au moindre des partis qui lui sont proposés.

Il ne faudrait pourtant pas croire que l'auteur cherche à provoquer une réaction uniquement négative. Comme nous le savons, le grotesque se situe toujours dans l'ambigu, à cheval sur la frontière où se rencontrent les termes de l'antithèse. Dans son ouvrage à propos des implications psychologiques liées à l'esthétique grotesque, Arthur Clayborough postule : « we are not only repelled by [the grotesque], we are also fascinated<sup>179</sup> ». Une évidence, sans laquelle non seulement les œuvres de Cohen, mais aussi celles de Poe, Hoffmann, Dostoïevski ou Kafka n'auraient jamais obtenu le succès et la notoriété que nous leur connaissons encore aujourd'hui. La déstabilisation et le sentiment d'étrangeté provoqués par les œuvres grotesques sont corollaires d'un départ vers l'inconnu, vers une possible redéfinition de notre position psychique, idéologique ou morale antérieure. Pour celui qui est confronté à la caducité des catégorisations qui donnaient jusqu'alors forme à sa vision du monde, le grotesque est sans doute source d'incertitude et d'angoisse, mais aussi le moment où peut être envisagé la libération par

<sup>178</sup> Louis Vax, *La séduction de l'étrange*, Paris, Presses universitaires de France, (Quadrige), 1987, pp. 130-131.

<sup>179</sup> Arthur Clayborough, *The Grotesque in English Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1965, p. 74.

rapport aux anciens cadres de pensée. Bakhtine l'a suffisamment démontré : le grotesque est indissociable d'une découverte de la liberté. Comme le remarque G. G. Harpham,

the grotesque implies discovery, and disorder is the price one always pays for the enlargement of the mind. Art, perhaps, is measured by its ability to enrich our understanding, but it is also measured by its capacity to provide evidence for the falsification of whatever theories we arrive at. It is this latter capacity that insures a text's continued life, that guarantees that there is something left to discover. One sign of this "something left" is contradiction, or dissonance<sup>180</sup>.

Comme Isolde la chrétienne et comme le narrateur juif, le lecteur est un « futur cadavre » promis à la vieillesse et à la mort. Une forme hédoniste du « fais ce qui te plaît » constitue la seule morale valable que l'on puisse trouver, aussi bien dans le monde réel que dans la fiction par laquelle l'auteur cherche à formuler sa propre « réponse ». L'unique échappatoire à l'angoisse est paradoxalement trouvée dans la démonstration qu'il ne saurait y avoir aucune véritable échappée, sinon dans le mouvement, dans la passion qui est, pour un temps plus ou moins long, oubli de la peur. Lorsque les cadres traditionnels sont brisés, lorsque les anciennes catégorisations ne peuvent plus avoir cours, lorsque la vision grotesque du monde est parvenue à s'imposer, il n'y a plus de vrai que la mort, ce à quoi aucune systématisation rationnelle ne saurait venir répondre ou remédier. Ne restent que le plaisir obtenu pour soi-même, et la compassion fraternelle éprouvée pour ceux qui ne peuvent plus en obtenir :

Jeunes gens, vous aux crinières échevelées et aux dents parfaites, divertissez-vous sur la rive où toujours l'on s'aime à jamais, où jamais l'on ne s'aime toujours, rive où les amants rient et sont immortels, élus sur un enthousiaste quadriges, enivrez-vous pendant qu'il est temps et soyez heureux comme furent Ariane et son Solal, mais ayez pitié des vieux, des vieux que vous serez bientôt, goutte au nez et mains tremblantes, mains aux grosses veines durcies, mains tachées de roux, triste rousseur des feuilles mortes. (BS, 414)

La vieillesse est représentée par Cohen comme le moment de la vie où le plaisir corporel a disparu. À la différence de ses héros, qui sont jeunes, le narrateur est vieux, confronté comme Isolde à la déchéance de son corps physique. Les méandres de son imagination

---

<sup>180</sup> G. G. Harpham, *op. cit.*, p. 191.

constituent le seul espace où il lui soit encore possible de se mouvoir, de danser. La possibilité de se divertir à travers la création artistique constitue son échappée, ce qui le différencie essentiellement de tous les suicidés ou suicidaires dont il nous raconte l'histoire. Si la littérature n'est pas l'espace transcendant où peut être résolu le conflit grotesque de l'existence, si la littérature ne parvient pas à remplacer avantageusement la vie qui se perd, il n'en demeure pas moins que, dans son accomplissement, la littérature est mouvement, activité de vie. En accord avec Kayser, selon qui le grotesque devrait finalement être compris comme « AN ATTEMPT TO INVOKE AND SUBDUE THE DEMONIC ASPECTS OF THE WORLD<sup>181</sup> », Richard Pearce postule que l'œuvre grotesque marque non seulement une angoisse irrépressible en face de la vie, mais aussi, par sa réalisation même, la possibilité d'adopter une attitude positive face à cette existence essentiellement problématique : « If there is a note of optimism, [...] it is based on a profoundly humanistic faith in man's ability to achieve a kind of dignity and to discover the rich creative potentialities in a terrifyingly absurd world<sup>182</sup>. » Le narrateur du roman rejoint Mangeclous : par son travail de création, il se fait passeur de frontières ouvert à tous les possibles. Il accepte la vie et le mouvement, bien qu'il sache ce mouvement fondamentalement insensé en regard de la mort.

Laurence Sterne faisait dire à Tristram Shandy :

Digressions, incontestably, are the sunshine ; —they are the life, the soul of reading !—take them out of this book, for instance, —you might as well take the book along with them ; —one cold eternal winter would reign in every page of it ; restore them to the writer ; — he steps forth like à bridegroom, —bids All hail ; brings in variety, and forbids the appetite to fail<sup>183</sup>.

Il en va de même pour Cohen créateur. Les excroissances de ses textes sont « la vie et l'âme » de sa création. Dans la surenchère des détails et l'allongement des descriptions, Cohen (ou le narrateur des romans) ressent un plaisir semblable à celui que devaient goûter les peintres qui s'étaient libérés en créant les premières grottesques<sup>184</sup>. La conscience et la représentation du grotesque, avec toute leur angoisse, aboutissent au

<sup>181</sup> Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 188. (Les capitales sont de la traduction anglaise.)

<sup>182</sup> Richard Pearce, *op. cit.*, pp. 143-144.

<sup>183</sup> Laurence Sterne, *The Life and Opinions Of Tristram Shandy, Gentleman*, Londres, Everyman's Library, 1967, p. 53.

refus de la transcendance, de l'héroïsme solaire qui repose, comme le remarque Gilbert Durand, sur l'action discriminatrice du glaive. Elles s'avèrent par contre acceptation de la liberté, du mélange constant et perpétuel de tous les règnes et de tous les incompatibles, laquelle acceptation ne peut se réaliser que dans le « mouvement de vie », la libre fioriture, aussi insensée soit-elle. Nulle surprise si le désir d'« en remettre » se manifeste surtout au moment où il est question de Mangeclous :

À peine ai-je pris cette décision [ne plus rien écrire à propos de Mangeclous] que des détails nouveaux sur le Bey des menteurs me sont revenus, et j'ai consulté une personne chère. « Ne pourrais-je pas en ajouter encore un peu ? » lui ai-je demandé. Comme elle est raisonnable, elle m'a répondu : « Vous en avez déjà tellement dit sur Mangeclous, il faut savoir s'arrêter. » Mais elle a deviné ma déception, m'a regardé avec une étrange pitié de tendresse. Elle sait que toutes ces longueurs feront du tort à ce livre et que ce n'est pas malin d'en dire trop. Mais elle sait aussi que j'écris surtout pour notre plaisir, à elle et à moi, et en somme assez peu pour le succès, ce succès si cher à tous ces futurs cadavres. Alors, parce qu'elle est aussi douce que belle, et bonne plus encore que sage, elle m'a dit maternellement : « En somme, oui, vous pourriez en mettre encore un peu. » En elle-même, elle a dû se dire que ce qui importe, c'est que je sois content. [...] Étrange, cet homme, moi, assis à sa table et devant la photo d'une chatte défunte, cet homme qui va bientôt mourir et à jamais disparaître, et qui le sait, et qui a pourtant un si grand bonheur à en remettre sur Mangeclous, à soigner son texte, si inutilement, mon Dieu. (V, 29)

---

<sup>184</sup> Cf. introduction, pp. 3-4.

## **Bibliographie**

### **Ouvrages de Cohen**

*Belle du Seigneur*, Paris, Gallimard, 1968, 845 p.

*Les Valeureux*, Paris, Gallimard, 1969, (Folio ; 1740), 343 p.

### **Études sur Cohen**

AUROY, Carole, *Albert Cohen : Une quête solaire*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996, 142 p.

BENSOUSSAN, Albert, *L'échelle séfarade*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1993, (Écritures arabes ; 97), 172 p.

BLOT, Jean, *Albert Cohen*, Paris, Balland, 1986, 400 p.

GOITEIN-GALPERIN, D. R., *Visage de mon peuple : Essai sur Albert Cohen*, Paris, Nizet, 1982, 192 p.

MIERNOWSKA, Ewa, *Le dialogue des discours. Une lecture des romans d'Albert Cohen*, thèse Ph. D., Madison, University of Wisconsin, 1996, 344 p.

NYSSSEN, Hubert, *Lecture d'Albert Cohen*, deuxième édition, Arles, Actes sud, 1981, 132 p.

ROSMARIN, Léonard, « Albert Cohen, ressasseur de génie », *Dalhousie French Studies*, Vol. 16, Spring-Summer 1989, pp. 112-119.

SCHAFFNER, Alain, Philippe ZARD et al., « Lectures de *Belle du Seigneur* : Numéro anniversaire (1968-1998) », *Cahiers Albert Cohen*, Numéro 8, septembre 1998, 372 p.

STOLZ, Claire, *La polyphonie dans Belle du seigneur d'Albert Cohen : Pour une approche sémiostylistique*, Paris, Honoré Champion, 1998, (Littérature de notre siècle ; 8), 409 p.

THAU, Normand David, « Bonheur du citoyen, malheur de l'écrivain : Pauvreté du roman judéo-français, richesse du roman judéo-allemand dans l'entre-deux-guerres », *Études littéraires, L'ethnicité fictive : Littérature et judaïté*, vol. 29, nos 3-4, hiver 1997, Université Laval.

VALBERT, Gérard, *Albert Cohen, le seigneur*, Paris, Grasset, 1990, 404 p.

ZARD, Philippe, *La fiction de l'Occident : Thomas Mann, Franz Kafka, Albert Cohen*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, (Littératures européennes), 330 p.

### Études sur le grotesque

ANSPAUGH, Kelly, « "Jean qui rit" and "Jean qui pleure" : James Joyce, Wyndham Lewis and the High Modern Grotesque », In : *Literature and the Grotesque*, dir. Micheal J. Meyer, Amsterdam – Atlanta, Rodopi, 1995, pp. 129-148.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, (Tel ; 70), 471 p.

BARASH, Frances K., *The Grotesque : A Study in Meanings*, The Hague, Mouton, 1971, 183 p.

CHASTEL, André, *La grottesque*, Paris, Le Promeneur / Quai Voltaire, 1988.

CLAYBOROUGH, Arthur, *The Grotesque in English Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1965, 266 p.

DACOS, Nicole, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, Londres, The Warburg Institute, 1969, 203 p.

FREUD, Sigmund, « L'inquiétante étrangeté », *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, (Connaissance de l'inconscient), pp. 209-263.

HARPHAM, Geoffrey Galt, *On the Grotesque : Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1982.

HUGO, Victor, « Préface de Cromwell », *Cromwell*, Paris, Flammarion, 1968, (GF ; 185), pp. 59-109.

IEHL, Dominique, « Grotesque ou réduction ? Aspects du théâtre allemand au XXe siècle », *Études germaniques*, revue trimestrielle de la Société des Études Germaniques, vol. 43, no 1, Paris, Didier Érudition, Janvier-Mars 1988, pp. 97-108.

–, *Le grotesque*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, (Que sais-je ? ; 3228), 127 p.

KAYSER, Wolfgang, *The Grotesque in Art and Literature*, New York, Columbia University Press, 1981, 224 p.

MEYER, Michael J., « Introduction », *Literature and the Grotesque*, dir. Micheal J. Meyer, Amsterdam – Atlanta Georgia, Rodopi, 1995, pp. i-iii.

MIENDL, Dieter, *American Fiction and the Metaphysics of the Grotesque*, Columbia, University of Missouri Press, 1996, 234 p.

PEARCE, Richard, *Stages of the Clown: Perspectives on Modern Fiction from Dostoyevsky to Beckett*, Carbondale-Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1970, 166 p.

ROSEN, Elisheva, *Sur le grotesque : L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1991, (L'imaginaire du texte), 163 p.

SILHOUETTE, Marielle, *Le grotesque dans le théâtre de Bertolt Brecht (1913-1926) : contribution à l'étude d'une dramaturgie expérimentale*, Berne, Peter Lang, 1996, (Contacts), 510 p.

STAROBINSKI, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Flammarion, 1983, (Champs ; 125), 146 p.

THOMSON, Philip, *The Grotesque*, Londres, Methuen & Co Ltd, 1972, (The Critical Idiom ; 24), 76 p.

VAX, Louis, *La séduction de l'étrange : Étude sur la littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987, (Quadrige), 313 p.

### Études sur le judaïsme

BIRNBAUM, Pierre, *Un mythe politique : la « République juive » de Léon Blum à Pierre Mendès-France*, Paris, Fayard, 1988, 416 p.

BENBASSA, Esther, *Histoire des Juifs de France*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, (Points ; H232), 373 p.

DRAÏ, Raphaël, *La pensée juive et l'interrogation divine : Exégèse et épistémologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, (Thémis philosophie), 446 p.

FINKIELKRAUT, Alain, *Le Juif imaginaire : essai*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, 215 p.

HYMAN, Paula, *De Dreyfus à Vichy : L'évolution de la communauté juive en France 1906-1939*, Paris, Fayard, 1985, (L'espace du politique), 483 p.

KÜNG, Hans, *Le judaïsme*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, 952 p.

MAYER, Hans, *Les marginaux : femmes, juifs et homosexuels dans la littérature européenne*, Paris, Albin Michel, 1994, [1975], 535 p.

POLIAKOV, Léon, *Histoire de l'antisémitisme : 2. L'âge de la science*, Paris, Calman-Lévy, 1955, 1961, 1981, (Points ; H144), 542 p.

ROBIN, Régine, « Présentation », In : *Études littéraires, L'ethnicité fictive : Littérature et judaïté*, vol. 29, nos 3-4, hiver 1997, Université Laval, pp. 7-18.

SARTRE, Jean-Paul, *Réflexions sur la question juive*, Paris, Gallimard, 1954, (Folio ; 10), 185 p.

STORA-SANDOR, Judith, *L'humour juif dans la littérature : de Job à Woody Allen*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, 349 p.

### Œuvres littéraires, ouvrages critiques et théoriques

AMOSSY, Ruth et Elisheva Rosen, *Les discours du cliché*, Paris, CDU-SEDES, 1982, 151 p.

ANGENOT, Marc, « Méthodes des études littéraires, méthodes des sciences sociales et historiques », In : *Paragraphes, Que pense la littérature ?*, no 8, Montréal, Université de Montréal, 1992, pp. 5-25.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, (Bibliothèque des idées), 400 p.

—, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, (Tel ; 120), 488 p.

—, *Problème de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1970, (Slavica), 316 p.

BARTHES, Roland, *Critique et vérité*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, (Tel quel), 80 p.

—, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, (Points ; 70), 277 p.

BERGSON, Henri, *Le rire : Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1940, 157 p.

BOURDIEU, Pierre, *Questions de sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, 277 p.

CALLIGARIS, Contardo, *Hypothèse sur le fantasme*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, 249 p.

CASTILLO DURANTE, Daniel, *Du stéréotype à la littérature*, Montréal, XYZ éditeur, 1994, (Théorie et littérature), 160 p.

COHN, Dorrit, *La transparence intérieure : Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, 315 p.

DAVID, Christian, *L'état amoureux : essais psychanalytiques*, Paris, Payot, (Petite bibliothèque Payot), 1971, 303 p.

DURAND, Gilbert, *Le décor mythique de La Chartreuse de Parme*, Paris, José Corti, 1961, 251 p.

—, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, 550 p.

—, « Permanence du mythe et changements de l'histoire », *Le mythe et le mythique*, Colloque de Cerisy, Paris, Albin Michel, 1987, (Cahiers de l'hermétisme), pp. 17-28.

ECO, Umberto, *Lector in fabula : Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985, (Le livre de poche / Biblio essais ; 4098), 314 p.

ELIADE, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour : Archétypes et répétition*, Paris, Gallimard, 1969, (Folio /essais), 182 p.

—, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, (Folio / essais ; 82), 185 p.

ÉRASME, *Éloge de la folie, Œuvres choisies*, Paris, Librairie générale française, 1991, (Le livre de poche classique ; 6927), pp. 107-227.

FREUD, Sigmund, « Au-delà du principe du plaisir », *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, s. d., (Petite bibliothèque Payot), pp. 7-81.

—, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1988, (Folio / essais ; 201), 442 p.

—, *Sur le rêve*, Paris, Gallimard, 1988, (Folio / essais ; 12), 146 p.

—, *Totem et tabou*, Paris, Payot, 1965, (Petite bibliothèque Payot), 240 p.

GOMBRICH, Ernst Hans, *The Story of Art*, Londres, Phaïdon, 1995, 688 p.

HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, 268 p.

—, *Texte et idéologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, (Écriture), 227 p.

—, « Thème et effet de réel », *Poétique*, no 64, novembre 1985, pp. 495-503.

HUIZINGA, Johan, *Le déclin du Moyen Âge*, Paris, Payot, 345 p.

- JARDON, Denise, *Du comique dans le texte littéraire*, Paris - Louvain, De Boeck – Duculot, 1988, (Formation continuée), 304 p.
- MANN, Thomas, *La mort à Venise*, Paris, Fayard, 1971, (Le livre de poche ; 1513), 189 p.
- MONTAIGNE, Michel de, « De l'amitié », *Essais*, Livre I, Paris, Flammarion, 1969, (GF ; 210), pp. 231-242.
- REVEL, Jean-François, *Histoire de la philosophie occidentale : de Thalès à Kant*, Paris, Nil éditions, 1996, (Pocket ; 166), 523 p.
- RICHARD, Jean-Pierre, *Microlectures*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, (Poétique), 282 p.
- ROBIN, Régine, *Le Golem de l'écriture : de l'autofiction au Cybersoi*, Montréal, XYZ éditeur, 1997, (Théorie et littérature), 302 p.
- ROUGEMONT, Denis de, *L'amour et l'Occident*, Paris, Plon, (10/18), 1972, 444 p.
- STAROBINSKI, Jean, *L'œil vivant : essai (Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal)*, Paris, Gallimard, 1961, 253 pages.
- , *L'œil vivant II : La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970, (Le chemin), 341 p.
- STERNE, Laurence, *Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Londres, Everyman's Library, 1967, 478 p.
- ZIMA, Pierre V., *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, 1985.