

Faculté de philosophie, arts et lettres

Belle du Seigneur, un roman postmoderne ?

Étude du temps, de l'espace et du comique dans
l'œuvre d'Albert Cohen

Auteur : Eva Cuignet
Promoteur(s) : J.- L. Dufays
Lecteur(s) : V. Engel
Année académique 2018-2019
LAFR2M1

Remerciements

Je tiens à remercier le Professeur Monsieur J.-L. Dufays pour sa disponibilité, sa gentillesse et ses conseils avisés et, surtout, pour m'avoir fait découvrir Albert Cohen et *Belle du Seigneur* dans le cadre de l'un de ses cours.

Je remercie également le Professeur Monsieur V. Engel d'avoir pris le temps et la peine de lire ce travail, consciente de son ampleur à la mesure du roman étudié.

Enfin, je remercie ma famille, mes parents et mes grands-parents pour leur confiance inconditionnelle.

Introduction

Quand il s'est agi de choisir un travail de fin d'études, notre choix s'est tout naturellement porté sur *Belle du Seigneur* d'Albert Cohen. Un monument de la littérature pour un cadre d'analyse si restreint ? La tentation, le plaisir d'approfondir cette œuvre, s'est avérée trop forte pour y résister. Et puisque nous avons découvert ce roman il y a déjà plusieurs années lors d'un cours de Mr. Dufays qui portait sur la notion de postmodernité, c'est en toute logique sous la direction de celui-ci et dans cette optique-là que nous avons décidé de l'étudier.

Comme notre analyse portera essentiellement sur le texte, il est nécessaire de dire quelques mots sur l'auteur, Albert Cohen. S'il dément avoir écrit une œuvre autobiographique, certaines ressemblances entre sa vie et ses romans, particulièrement avec le personnage de Solal, ne peuvent être passées sous silence et elles apportent même un certain éclairage à la lecture de *Belle du Seigneur*. Albert Cohen (1895-1981), comme Solal, est un Juif né sur une île grecque, Corfou, voisine de l'île de Thessalonique, lieu d'origine de son personnage. Marseille – que parcourent les personnages des Valeureux – est le lieu de son enfance et de son adolescence tandis que Genève est celui de sa vie d'adulte. Comme Solal, il exerce pendant plusieurs années une fonction diplomatique dans la ville suisse. Comme Solal, enfin, Albert Cohen a connu une vie amoureuse tumultueuse et entretient un rapport conflictuel avec son origine judaïque¹.

Belle du Seigneur, paru en 1968, est le troisième tome de son cycle romanesque et, de l'avis général, l'ouvrage le plus abouti de l'auteur : sa rédaction débute dès les années trente, retravaillant et harmonisant de façon magistrale des thèmes qui lui sont chers. Pourtant, malgré un succès immédiat auprès du grand public, il a fallu attendre les années 90 pour qu'il soit étudié et reconnu par les hommes (et femmes) de lettres. Les études réalisées à son propos sont à présent aussi nombreuses que variées, tant la richesse du roman semble inépuisable.

Nous pensons que le foisonnement de sens de l'œuvre et sa profondeur sont pour partie dus à sa dimension postmoderne. Cette postmodernité est cependant moins évidente

¹ PEYREFITTE C., « Chronologie de la vie et de l'œuvre d'Albert Cohen. Bibliographie » in *Belle du Seigneur* (éd. établie par PEYREFITTE C. et COHEN B.), 1986, pp.LXXIII, LXXIV, LXXIX.

que celle de certains ouvrages ouvertement ludiques, comme ceux de Jean Échenoz, ou livrant de façon presque transparente un second message, comme ceux de Jean-Philippe Toussaint. La postmodernité de *Belle du Seigneur*, pour être discrète, n'en est pas moins présente.

Nous commencerons par définir ce que nous entendons par cette notion de postmodernité ainsi que par expliciter le choix de cette œuvre en particulier parmi les autres productions de l'auteur. Ensuite, nous analyserons trois aspects du roman : l'espace, le temps et le comique. Les deux premiers – l'espace et le temps – sont exploités de façon tout à fait particulière dans *Belle du Seigneur*. Le troisième aspect, celui du comique, s'il ne s'impose pas à l'esprit à propos d'une histoire d'amour tragique, n'en est pas moins omniprésent et caractéristique de l'écriture du roman.

Nous terminerons en mettant en évidence des éléments typiquement postmodernes qui ressortent de ces trois aspects, choisis parmi tant d'autres.

Notons que nos citations renvoient aux quatre livres suivants parus dans la collection « Folio » de Gallimard : *Solal*, 1958 (1930) ; *Mangeclous*, 1965 (1938) ; *Belle du Seigneur* (1968) ; *Les Valeureux* (1969)².

² Puisque notre sujet d'étude est *Belle du Seigneur*, nous éviterons la répétition du titre lors des citations, nous contentant d'indiquer les numéros de page de l'édition utilisée. Par contre, lorsque nous citerons les autres romans d'Albert Cohen, nous indiquerons le titre et les numéros de page de l'édition employée. En outre, dans le but de faciliter la lecture de notre travail, s'il est nécessaire de se remémorer certains passages de *Belle du Seigneur*, nous renvoyons au résumé et au plan fournis par Wikipédia : https://fr.wikipedia.org/wiki/Belle_du_Seigneur (consulté: le 25/05/2019).

I. Notion préliminaire : la postmodernité

« Quand Dieu [eut quitté] lentement la place d'où il avait dirigé l'univers et son ordre de valeurs, [le monde] apparut subitement dans une redoutable ambiguïté. »

Milan Kundera, *L'art du roman* (1986)³

Les notions de « postmoderne »⁴ et de postmodernité demandent à être brièvement explicitées avant de montrer en quoi *Belle du Seigneur* est bel et bien un roman postmoderne. Pour ce faire, nous utiliserons principalement l'étude de Marc Gontard *Le roman français postmoderne* (2003)⁵ ainsi que l'article d'Aron Kibédi Varga, *Le récit postmoderne* (1990)⁶, même si les ouvrages de référence *La condition postmoderne* (1979) de Jean-François Lyotard⁷ et *L'Apostille au Nom de de la Rose* (1983 ; 1985)⁸ d'Umberto Eco constituent l'esprit même de ce chapitre. Nous avons conscience que, dans le domaine littéraire, les termes de modernité et postmodernité peuvent avoir des acceptions multiples et variables, nous nous restreindrons cependant volontairement au sens que ces deux auteurs adoptent, afin d'avoir une vue synthétique sur la question.

1. La modernité

La postmodernité est - au sens propre - ce qui advient après la modernité. Malgré toutes les exceptions et nombreuses variations, nous considérerons ici – suivant en cela Marc Gontard et Aron Kibédi Varda - la modernité comme l'héritière de l'époque des Lumières, de l'idée selon laquelle le progrès croissant des connaissances conduit à l'émancipation de l'homme dans une société de plus en plus libérée. Dans le domaine littéraire, la modernité est un lieu d'innovations :

³ KUNDERA M., *L'Art du roman*, 1986, p. 21.

⁴ Le néologisme *postmoderne* aurait été créé par l'américain Arnold Toynbee en 1947 d'après Michael Köler qui est le premier à retracer l'histoire du mot dans le contexte américain, voir KÖLER, M., « Postmodernismus : Ein Begriffsgeschichtlicher Überblick », *Amerikastudien* 22, N°1, 1977.

⁵ GONTARD M., « Le roman français postmoderne », 2003.

⁶ KIBEDI VARGA A., « Le récit postmoderne » in *Situation de la fiction, Littérature*, n°77, 1990, pp. 3-22.

⁷ LYOTARD J.-F., *La condition postmoderne*, 1979.

⁸ ECO U., *Apostille au Nom de la rose*, 1985 (éd. originale 1983).

*Si les catégories fondamentales de la modernité sont la raison et le progrès, transposées dans le domaine de l'art, ces catégories se traduisent par les valeurs d'expérimentation et d'innovation. Or l'innovation ne se réalise de manière radicale que dans l'expérimentation qui appelle la rupture avec les formes du passé lorsque l'académisme en révèle la sclérose. Ce dépassement par la rupture est l'objet-même des avant-gardes qui, prises dans cette logique évolutionniste, ont fini par constituer une manifestation extrême de la modernité, (...) même si certaines spécificités invitent à ne pas confondre les deux.*⁹

Ainsi, le Nouveau Roman est une production typique de la modernité : il est d'une certaine façon le fruit de la croyance en la perfectibilité des formes narratives et s'auto-théorise.

2. La postmodernité

La culture postmoderne se constitue sous l'horizon de la crise : elle opère un retour critique sur l'idéal moderne, « *le savoir change de statut en même temps que les sociétés entrent dans l'âge postindustriel et les cultures dans l'âge dit postmoderne* »¹⁰, passage remontant au moins à la fin des années 1950 selon J.-F. Lyotard. Les contradictions entre l'idée d'un progrès exponentiel de l'homme par la raison, la modernisation et son impératif technico-économique de rationalisation et la société d'après les catastrophes de la grande guerre et de la seconde ont fait éclater le sujet, devenu étranger à lui-même, l'ont isolé des autres dans une nouvelle société de consommation. L'idée du progrès est devenue suspecte et laisse place aux sentiments d'incertitude et d'incrédulité, aux notions d'hétérogénéité et de discontinuité :

Et il apparaît que l'œuvre des créateurs offre avec régularité ce que l'on pourrait appeler les traits pertinents d'une écriture postmoderne, à savoir pêle-mêle et sans prétention à l'exhaustivité : le retour du sujet et du récit, la dissolution des frontières institutionnelles entre culture élitare et culture de masse, l'effritement des cloisons génériques, la diction spatiale d'un temps in-signifiant et discontinu, l'expression du décentrement et de la fragmentation qui caractérisent notre époque, l'esthétique du reflet, l'éclectisme, la préoccupation autoréférentielle, l'affirmation par l'ironie,

⁹ KIBEDI VARGA A., *op. cit.*, p.17.

¹⁰ LYOTARD J.-F., *op. cit.*, p. 11.

*l'humour distancié, voire la parodie ou le pastiche, de la perte de toute innocence. Un trop plein qui atteste, en quelque sorte, l'existence de l'ère du vide !*¹¹

S'imposent donc les principes de l'altérité, de la discontinuité, du chaos. La notion même d'originalité est mise en cause, le pouvoir des innovations relativisé. Après le Nouveau Roman et son rejet de l'intrigue, des portraits psychologiques, voire des personnages¹², après la conscience qu'il a de lui-même et la mise en pratique de ses principes en toute lucidité, est venu le moment de renarrativiser, de rechercher une nouvelle lisibilité, caractérisée par une linéarité en trompe-l'œil¹³. La modernité est fragmentation, dissolution d'un fondement supposé unique et rationnel. Or la postmodernité remet en question cette affirmation tout droit héritée des Lumières, d'une société sécularisée et émancipée¹⁴. La postmodernité se définit comme un soupçon croissant vis-à-vis de la rationalité, une remise en cause de sa légitimité.¹⁵

3. Les caractéristiques d'une littérature postmoderne

Dans la mesure où l'on peut postuler que la littérature reflète le mouvement général de la pensée, quelles analogies avec le contexte culturel ambiant peut-on trouver dans la littérature postmoderne, quelles en sont les caractéristiques ?¹⁶

Il est par exemple possible de relever certaines analogies entre l'activité structuraliste et le Nouveau Roman, mais existe-t-il une littérature postmoderne qui serait typique de sa société ? Ainsi, Kibédi Aron Varga écrit :

*Si la littérature existentialiste porte les traces pathétiques et sombres d'un humanisme agonisant, si la littérature structuraliste affiche à cet égard une belle et cruelle indifférence, la littérature postmoderne a un ton à la fois ironique et joyeux.*¹⁷

¹¹ TYRAS G. (textes réunis par), *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*, 1996, p. 4.

¹² Voir ROBBE-GRILLET, A., *Pour un nouveau roman*, Paris, Editions Minuit, 1963 : réunion d'essais sur la nature et le futur du roman

¹³ GONTARD M., *op. cit.*, p. 74.

¹⁴ LYOTARD, J.-F., *op. cit.*, pp. 7, 51, 63, 88.

¹⁵ KIBEDI VARGA A. *op. cit.*, p. 5.

¹⁶ *Ibid.*, p. 15.

¹⁷ *Id.*

Marc Gontard¹⁸ relève deux principaux traits récurrents de la littérature postmoderne : la renarrativisation du récit et le principe du chaos, d'hétérogénéité, la « chaotisation ».

Ce second principe peut être réalisé de différentes manières : la réécriture de genres bien connus ; l'« écriture fragmentale » ; l'hybridation et le métissage du récit. Ces différents procédés se combinent ou sont employés de manière isolée.

3.1. La renarrativisation

L'entrée dans la période postmoderne correspond à un effort pour renouer avec le récit. Il est en effet nécessaire de créer un récit qui ne soit ni archaïque ni moderne, qui soit compatible avec l'histoire. Cependant, après la rupture moderne, le retour à la narration naïve s'avère difficile, sinon impossible, et ne peut s'opérer qu'avec une distanciation ironique :

Le triple retour du sujet, de l'éthique et du récit se fait dans le désir et non pas sur base d'aucun métarécit de légitimation : l'homme qui désire se réconcilier avec le monde narrable ne peut le faire qu'ironiquement. (...) Ce qui caractérise peut-être le plus profondément la nouvelle littérature postmoderne, c'est la renarrativisation du texte, c'est l'effort de construire de nouveaux récits. (...) Certes après Proust et Sarraute, on ne peut plus retourner à Balzac : le conteur « naïf » et « omniscient » n'existe plus.¹⁹

3.2. La chaotisation

Des constantes apparaissent dans la pratique contemporaine des domaines les plus variés de la représentation, autour du principe général d'altérité. Les dispositifs de métissage, de fragmentation, que nous reprendrons sous le terme de « chaotisation » en font partie. Dans le domaine littéraire, la chaotisation peut prendre diverses formes : la réécriture de genres, l'écriture en fragments et l'hybridation, le métissage du texte.

a. La réécriture de genres narratifs populaires

La *réécriture* ne peut bien sûr concerner que des genres narratifs connus et largement codifiés. Elle « se distingue de la parodie dans la mesure où son attitude à l'égard du prétexte est allusive et ludique »²⁰ ; son but n'est pas de ridiculiser le genre auquel elle se réfère²¹.

¹⁸ GONTARD, M., *op. cit.*

¹⁹ KIBEDI VARGA A., *op. cit.*, p. 16.

²⁰ *Ibid.*, pp. 16-19.

²¹ Par exemple : la réécriture, plus légère, de romans réalistes et policiers chez Jean-Philippe Toussaint et Jean Echenoz.

b. L'écriture « en fragments »

Marc Gontard mentionne également une *écriture fragmentale* ou en *fragments*. Le fragment est à comprendre ici comme un produit de l'instant, soumis au hasard et non à l'effort de composition qui caractérise toute œuvre. L'écriture fragmentale apparaît comme une écriture spontanée, discontinue, qui ne délivre que des vérités provisoires²².

c. L'hybridation et le métissage du texte

L'*hybridation* et le métissage du texte correspondent *grosso modo* à la traduction de formules de langue d'une culture étrangère, à une affirmation de l'hétéroglossie ... et de l'altérité en général.

Ce mouvement naît dans les années 80 dans la littérature maghrébine, africaine, québécoise, antillaise, c'est-à-dire dans l'espace de la francophonie. Dans une société au multilinguisme désormais assumée, le caractère de toute identité, individuelle comme collective, s'avère nécessairement composite et pluriel, complexe. L'écrivain francophone est renvoyé à sa propre altérité, *a fortiori* s'il est lui-même nomade et vit entre plusieurs continents et plusieurs cultures. Son regard est alors d'autant plus décentré, apte à saisir l'altérité et à l'explorer²³.

d. Synthèse sur le principe de l'hétérogénéité et du chaos

Le roman postmoderne est marqué par les principes de chaos, d'hétérogénéité et de fragmentation. Cela se manifeste notamment dans les digressions, qui obéissent au fonctionnement associatif du souvenir, avec un changement de perspective (réaliste et allégorique, par exemple). Il suit également le principe de discontinuité, avec des errances dans la narration. Sur le plan strictement syntaxique, on remarque une accumulation d'incomplétudes (des phrases nominales, des syntagmes flottants ; l'effacement de déterminants, de prédicats ou de pronoms relatifs).

²² GONTARD M., *op. cit.*, pp. 82-83.

Exemple d'écriture typiquement fragmentale : George Perros, *Papiers-collés* (1960) : un écrit sous formes de notes prises sur le vif, témoins de la conjonction du hasard et de la diversité ; l'œuvre d'Annie Ernaux est également particulièrement représentative de l'effet de discontinuité du texte et de l'hétérogénéité des particules-événement.

²³ GONTARD M., *op. cit.*, p. 93.

Par exemple : la forme narrative métissante que Ben Jelloun introduit dans *L'Enfant de sable* (1985), avec un effet d'oralisation du roman : la narration est prise à tour de rôle par différents personnages et leur échappe pourtant toujours.

En fait, la littérature postmoderne n'est pas facile à définir puisque « *le postmodernisme n'est ni un genre, ni une école* »²⁴. Toutefois, Marc Gontard s'y est essayé et a dégagé des constantes du roman postmoderne :

*dans les modes de représentation, autour du principe général d'altérité qui engendre des dispositifs d'hétérogénéité et de chaotisation (fragmentation, métissage) dont l'effet de complexification contredit la 'pureté' de l'esthétique moderniste. Un autre principe récurrent d'un art à l'autre est la mise en doute de la notion d'originalité. (...) D'où la mise en évidence de ce perpétuel recyclage à travers des pratiques variées comme celle de la citation, de la parodie, du simulacre, avec cette distance ironique où s'inscrit la réflexion critique sur l'idée de progrès.*²⁵

4. *Belle du Seigneur*, un roman postmoderne ?

Partant de cette définition du postmodernisme, nous allons démontrer en quoi et pourquoi *Belle du Seigneur* d'Albert Cohen peut être étudié dans cette perspective. Les raisons sont autant externes (la période de rédaction, les propos tenus par l'auteur) qu'internes (le retour à la narration, une narration marquée par le chaos et l'hétérogénéité). Nous justifierons également le choix de cette œuvre en particulier comme roman postmoderne.

4.1. La période

Entre 1890 et 1930, une littérature romanesque, pénétrée d'intentions nouvelles et de techniques inédites, se constitue : le roman est appelé à se transformer radicalement. De nouvelles formes et techniques naissent avec des écrivains tels que James Joyce (l'auteur du premier roman en monologue intérieur continu, dont la durée narrative est d'une journée), Virginia Woolf, William Faulkner, ... précurseurs du Nouveau Roman, en quelque sorte²⁶. Ces auteurs deviennent le pilier d'un nouveau type de roman, dit moderne. Le roman français souffre pendant longtemps d'une crise taxinomique : la théorie du roman consisterait moins à fonder une classification sur base de l'analyse comparée des œuvres qu'à faire entrer celles-ci dans des catégories préétablies. Dans ce contexte, les écrivains sont tenus de prendre parti dans les querelles littéraires, d'entrer dans un jeu de règles et d'interdits.

²⁴ *Ibid.*, p. 63.

²⁵ *Ibid.*, pp. 63-64.

²⁶ AMENAN G. K., *Les formes du temps dans l'œuvre d'Albert Cohen*, 2013, pp. 8-9.

Albert Cohen, quant à lui, écrit au-dessus de la mêlée ²⁷ : « À la fois contemporain des traditionalistes et des modernes (moins de cinq ans séparent l'achèvement d'À la recherche du temps perdu de la parution de *Solal* et *Belle du Seigneur* paraît après Camus, Butor, Aragon et Sarraute), Albert Cohen écrit sans se préoccuper d'aucune de ces tendances »²⁸. La critique est alors surtout sensible à la déconstruction du récit et à la crise de la fiction, sous l'impulsion du Nouveau Roman²⁹, et l'œuvre romanesque de Cohen ne rentre pas dans cette catégorie, sans pour autant être traditionnelle. Si l'œuvre et l'auteur sont un peu en avance sur la période proprement définie comme postmoderne, ils se distancient bel et bien de la modernité déconstructionniste. D'ailleurs, l'œuvre a d'abord été appréciée par le public avant de l'être par les critiques : l'inacceptabilité du message, moderne, n'est plus le critère roi pour une narrativité expérimentale ; un retour concerté à une forme acceptable se profile. La dichotomie entre œuvre de consommation et œuvre de provocation, tout en ne perdant rien de sa valeur, devra être réexaminée sous un autre angle³⁰. Quand *Belle du Seigneur* paraît en 1968, c'est le début du pop'art et donc « les années où les distinctions traditionnelles entre art expérimental, non figuratif, et art de masse, narratif et figuratif, [deviennent] caduques »³¹.

4.2. Des indices de la part de Cohen lui-même

Nous disposons d'indices sur l'idée que l'auteur se faisait des romans modernes de son époque.

Dans *Solal*, le héros éponyme juge un roman des années vingt en ces termes :

Des prénoms masculins et féminins se mouvaient ; se rejoignaient ; s'éloignaient, poissons crevés. Un livre composé, équilibré, harmonieux, décanté, dépouillé (tous les adjectifs des impuissants cristallins que n'a pas béni le sombre Seigneur étincelant de vie, adoreurs du fil à plomb, habiles à corseter leurs faiblesses et à farder leur anémie. (Solal, p. 118).

Plus révélateur encore, dans *Belle du Seigneur*, Solal, sous la plume de son auteur, manifeste du dégoût pour les nouveaux romans, épurés et réglementés :

²⁷ NYSSSEN H., *Lecture d'Albert Cohen*, 1982, pp. 97-98.

²⁸ *Ibid.*, p. 98.

²⁹ SCHAFFNER A., *Le goût de l'absolu. L'enjeu sacré de la littérature dans l'œuvre d'Albert Cohen*, 1990, p. 9.

³⁰ ECO U., *op. cit.*, pp. 71-72.

³¹ *Ibid.*, p. 73.

*Il en avait assez des romans épures, intelligents à vomir et plus secs que caroubes. »
(Belle du Seigneur, p. 659)*

Si une certaine lassitude est manifeste vis-à-vis des romans modernes, il ne faut pas pour autant passer sous silence la critique d'une littérature traditionnelle, plus naïve.

Lorsque Mangeclous, dans le roman du même nom, peste contre les artifices romanesques et en appelle, à travers la critique d'*Anna Karénine*, à un renouvellement du genre il vise en réalité moins le roman de Tolstoï que le mythe de l'amour préconisé dans un certain type de littérature populaire :

(Salomon) En tout cas, moi, j'ai lu un livre Karénine. Oh comme je l'ai trouvé beau ! Ces deux si nobles, si poétiques qui s'aiment et tant pis pour le mari ! (...)

(Mangeclous) Haha, un amant c'est plus poétique, vient de dire l'extrémité du vermicelle des vermisseaux ! Ah, messieurs, que vienne un romancier qui explique enfin aux candidates à l'adultère et aux fugues passionnelles qu'un amant ça se purge ! Ah, qu'il vienne, le romancier qui montrera le prince Wronsky et sa maîtresse adultère Anna Karénine échangeant des serments passionnés, et parlant haut pour couvrir leurs borborygmes et espérant chacun que l'autre croira être seul à borborygmer. Qu'il vienne, le romancier qui montrera l'amante changeant de position ou se comprimant subrepticement l'estomac pour supprimer les borborygmes tout en souriant d'un air égaré et ravi ! ... Qu'il vienne, le romancier qui nous montrera l'amant, prince Wronsky et poète, ayant une colique et tâchant de tenir le coup, pâle et moite, tandis que l'Anna lui dit sa passion éternelle. Et lui, il lève le pied pour se retenir. Et comme elle s'étonne, il lui explique qu'il fait un peu de gymnastique norvégienne ! Et puis il n'en peut plus et il prie sa bien-aimée de le laisser seul pour un instant car il doit créer de la poésie à vers ! Et, resté seul dans le cabinet de travail parfumé, il est traqué ! Il n'ose aller dans le réduit accoutumé, car la mignonne Anna est dans l'antichambre ! Alors, le prince Wronsky s'enferme à clef et prend un chapeau melon et s'accroupit à la manière de Rebecca, ma femme qui, elle, ne prétend pas être une créature d'art et de beauté ! Et soudain, voici qu'arrive le mari de l'adultère, monsieur Karénine, qui a défoncé la porte de la rue ! Et alors la passionnée Anna lui dit qu'elle ne veut plus de lui, que le prince Wronsky et elle sont dans un ouragan et que lui, Karénine, est un mari dégoûtant et peu poétique ! "Le prince Wronsky, crie-t-elle, m'a ouvert les portes du royaume ! Ô chien de mari, ô jaune, ô fils de la pantoufle et du cataplasme, sais-tu ce que fait en ce moment mon trésor, mon aigle de passion ? Il crée des vers !" Et le prince Wronsky qui a mangé trop de melon et bu trop d'eau glacée est accroupi sur son chapeau melon ou plutôt sur son képi d'aide de camp et il s'y soulage et murmure le nom de sa maman avec infinie faiblesse et délectation ! Accroupi devant le piano, il frappe sur les touches et il joue un noctambule de Chopin pour couvrir d'autres bruits ! Voilà un roman selon

mon coeur ! Et le mari, le pauvre mari Karénine, s'en va. Et Anna frappe et demande : "Cher prince Wronsky, avez-vous fini de créer ?" Et le prince répond : "Tout de suite ma noble colombe, les vers ne sont pas encore finis." Et cinq minutes après, il lui dit d'entrer dans la chambre dont la fenêtre est grande ouverte. Et il n'y a plus de képi par terre, car il l'a enfermée dans la bibliothèque, ce charmant amant ! Et sur le tapis il a répandu des parfums ! Et il lui dit : "Ah, que c'est bon de créer de l'art ! - Oui, cher prince, répond l'adultère avec respect, ce doit être merveilleux ! - Oui, s'écrie le prince poète, il y a des moments où il faut que ça sorte !" Et l'idiote baise sa main si respectueusement. Enfin elle a trouvé un non-mari ! Un éternellement poétique !

Voilà, voilà le roman qu'il faut écrire pour les femmes et pour mes maudites filles qui sont tout le temps à regarder les officiers grecs ! (Mangeclous, p. 132)

Par l'intermédiaire de ses personnages, l'auteur prend ses distances tant avec le roman moderne qu'avec le roman dont la perspective serait uniforme, un roman pré-proustien - si l'on considère Proust comme l'un des premiers auteurs à prendre conscience de l'utopie narrative de l'écriture. Retour à un récit, doté de personnages et d'un narrateur tout-puissant mais en prenant ses distances avec la fiction romanesque et avec le monde, suivant des principes d'hétérogénéité et de chaos... Bien que tout cela soit contrebalancé par l'œuvre cohénienne elle-même, qui tend vers une vaste harmonie.

Le cycle de Solal (*Solal, Mangeclous, Les Valeureux* et *Belle du Seigneur*) constitue un véritable roman fleuve,

*même si la composition en paraît désinvolte à force de mêler les genres. Réaliste, mythique, poétique, épique, psychologique, picaresque (...). Mais qu'on n'aille pas parler d'un patchwork. Chacune des particularités de l'édifice répond aux secrètes exigences de la structure*³².

À propos de l'unité de l'œuvre, nous citerons encore Albert Cohen : « *En réalité, je n'ai jamais écrit qu'un seul livre* »³³.

Les quatre romans publiés sont en effet marqués par une grande cohérence thématique et par le retour des mêmes personnages, dans une chronologie cohérente. À la fois diverse et une, l'œuvre cohénienne est comparée à la basilique San Marco de Venise par Hubert Nyssen :

³² NYSSSEN H., *op. cit.*, p. 98.

³³ « Je suis un archer qui tire dans le noir », entretien avec Jacques Buenzod : *Journal de Genève* (Samedi littéraire), 20-21 déc. 1969.

au premier regard, l'ordonnance du monumental est insaisissable sous la profusion, l'effervescence s'oppose à l'immobilité. Plus encore, tout paraît d'abord improvisé et dès lors harmonieux par caprice du temps et du hasard. Pour retrouver le dessein, la thématique, la structure, il est nécessaire de prendre du temps, de témoigner de cette forme d'amour, la patience. Alors seulement s'impose le caractère répétitif d'une construction sans cesse reprise, amplifiée, comme si l'auteur (l'architecte ?) avait décidé de ne composer qu'un seul livre, de plus en plus vaste.³⁴

Pourquoi Belle du Seigneur ?

Pourquoi avoir choisi *Belle du Seigneur*, dans ce super-roman ? Dernier volume du cycle narratif de *Solal des Solal*³⁵, *Belle du Seigneur* est celui qui a fait (re)connaître l'intégralité de l'œuvre d'Albert Cohen à la critique. Effectivement, la richesse de ce chef d'œuvre est unanimement reconnue par le public – tant populaire qu'éclairé³⁶ –, par la critique littéraire... et par l'auteur lui-même.

À propos de la construction très élaborée de *Belle du Seigneur*, voici ce que dit Albert Cohen lors de son entretien avec Pascal Bruckner et Maurice Partouche : « *Je l'appelle ma cathédrale qui durera bien longtemps après moi* »³⁷. Hubert Nyssen, pour sa part, compare l'architecture de l'œuvre entière à une basilique, dont *Solal* et *Belle du Seigneur* constitueraient la grande nef³⁸.

Si *Belle du Seigneur* est l'accomplissement du cycle romanesque, voyons comment y apparaissent les principes typiquement postmodernes du chaos et de l'hétérogénéité.

4.3. Retour à la narration

Albert Cohen opère un retour au récit traditionnel, en ne s'acharnant à déconstruire ni l'histoire ni les personnages ni l'auteur : « *La création des personnages et la toute-puissance de l'écrivain, au premier plan, apparaissent comme un anachronisme fâcheux* »³⁹ écrit Alain Schaffner. Cependant, un examen approfondi de l'œuvre permet de mettre en valeur l'utilisation de procédés littéraires qui n'ont rien de traditionnel.⁴⁰ L'œuvre de Cohen

³⁴ NYSSSEN H., *op. cit.*, pp. 19-20.

³⁵ Bien que les aventures des *Valeureux* soient publiées l'année suivante en 1969, celles-ci prennent originellement place entre les chapitres XI et XII de *Belle du Seigneur*.

³⁶ SCHAFFNER A., ZARD P., *Avant-propos* in *Lectures de Belle du Seigneur*, 1998, p. 10.

³⁷ « *Les amours fous d'Albert Cohen* », entretiens avec Pascal Bruckner et Maurice Partouche, *Le Monde*, 6 janvier 1980, supplément, pp. 1-12

³⁸ NYSSSEN H., *op. cit.*, p. 21.

³⁹ SCHAFFNER A., *Le goût de l'absolu. L'enjeu sacré de la littérature dans l'œuvre d'Albert Cohen*, 1999, p. 9.

⁴⁰ *Id.*

démystifie le roman et c'est particulièrement l'enjeu de *Belle du Seigneur*, de mettre en scène une histoire d'amour, genre codé s'il en est, tout en conservant une distance ironique vis-à-vis de celui-ci.

La réponse post-moderne au moderne consiste à reconnaître que le passé, étant donné qu'il ne peut être détruit puisque sa destruction conduit au silence, doit être revisité : avec ironie, de façon non innocente. Je pense à l'attitude postmoderne comme à l'attitude de celui qui aimerait une femme très cultivée et qui saurait qu'il ne peut lui dire : « Je t'aime désespérément » parce qu'il sait qu'elle sait (et elle sait qu'il sait) que ces phrases, Barbara Cartland les a déjà écrites. Pourtant, il y a une solution. Il pourra dire : « Comme dirait Barbara Cartland, je t'aime désespérément ». Alors, en ayant évité la fausse innocence, en ayant dit clairement qu'on ne peut parler de façon innocente, celui-ci aura pourtant dit à cette femme ce qu'il voulait lui dire : qu'il l'aime et qu'il l'aime à une époque d'innocence perdue.⁴¹

Umberto Eco n'aurait pas pu mieux parler de *Belle du Seigneur* en décrivant l'esthétique postmoderne. Le retour à la narration après la déconstruction de celle-ci ne se fait pas naïvement, *a fortiori* dans le cas d'une histoire d'amour : comment écrire un roman d'amour en connaissant les lectures naïves de celui-ci, comment plonger dans un roman en sachant qu'il n'est somme toute qu'une construction ? Comment Solal peut-il aimer Ariane en toute connaissance de cause ? La tension est forte entre la volonté de raconter *Belle du Seigneur* de façon traditionnelle et l'impossibilité d'un retour à la narration traditionnelle, qui ne serait que fausse innocence. Le tout est de digérer et d'intégrer le modernisme dans une œuvre renouant avec la narration.

4.4. Une narration marquée par le chaos et l'hétérogénéité

Analyser *Belle du Seigneur* dans sa dimension postmoderne représente un travail de titan, tant le roman est riche et complexe, objet d'interprétations et de réceptions multiples, comme l'écrivent Alain Schaffner et Philippe Zard : la distanciation ironique, la réécriture du roman d'amour, la polyphonie due aux voix diverses des personnages, à leur voix intérieure, la diversité des styles, l'emploi particulier de la langue française par la famille grecque de Solal, la place prépondérante des personnages et du narrateur ... tout cela nous conforte bien dans l'idée qu'il s'agit d'un roman postmoderne.

⁴¹ ECO U., *op. cit.*, pp. 77-78.

Toutefois, cette œuvre résolument anticonformiste se prête aisément au jeu du kitsch. Le roman produit lui-même, dans un savant dosage d'ingénuité et de machiavélisme, les contresens auxquels il s'expose. La contradiction est structurelle, dynamique même, de l'œuvre cohénienne. Manipulé, le lecteur adhère tour à tour à la diversité des parcours et des discours – fussent-ils les plus antinomiques – que l'œuvre entend lui faire partager. À ce propos, Alain Schaffner écrit :

Par l'intermédiaire du discours d'autorité, par les jeux persuasifs et insistants de la rhétorique de Solal – qui s'adresse non seulement à Ariane mais au lecteur -, on trouve dans ce roman-somme un art d'aimer autant que des 'remèdes à l'amour'. Mais c'est peut-être avant tout dans l'empathie des personnages – que permet l'emploi massif des monologues intérieurs et de la focalisation interne – que s'opère la proximité affective. Le style alternativement incisif et émotif, satirique et lyrique, la mise en place d'une intrigue pathétique : tout concourt à la fois à faire violence au lecteur et à le conquérir. Le rapport entre Cohen et son public n'est somme toute guère différent de l'éloquence perverse de Solal dans la tirade de séduction qu'il adresse à Ariane au Ritz : acte de communication éminemment retors qui consiste à mettre en branle, par le simple fait de les énoncer, les mécanismes mêmes que l'on prétend exécuter.

Dénoncer les romans d'amour en écrivant un roman d'amour, le mythe des amants éternels en campant des amants magnifiques.⁴²

Le système des personnages et le temps dans lequel ils évoluent, la tension entre l'ici et l'ailleurs, le rapport tourmenté au judaïsme, l'humour ironique, le point de vue de Solal et sa présence dans *Belle du Seigneur*, la polyphonie dans laquelle il se trouve, le rapport du narrateur au lecteur ... Autant d'aspects qui nous montrent que ce grand roman n'est pas un livre figé dans la répétition de modèles romanesques défunts mais une œuvre critique et perpétuellement autoréflexive.

⁴² SCHAFFNER A., ZARD P., *op. cit.*, pp.10-13.

II. Un emploi postmoderne des temps dans *Belle du Seigneur*

« Qu'est-ce donc que le temps ? Qui pourra l'expliquer clairement et en peu de mots ?

Qui pourra, pour en parler convenablement, le saisir même par la pensée ? (...)

Qu'est-ce donc que le temps ? Si personne ne me le demande, je le sais ; si je cherche à l'expliquer à celui qui m'interroge, je ne le sais plus. »

Saint Augustin, *Confessions*, Livre XIV.

Nous étudierons dans ce chapitre l'emploi des temps dans *Belle du Seigneur*. Pour ce faire, nous nous sommes notamment inspirée de la thèse de doctorat d'Amenan Gisèle Kouassi, *Les formes du temps dans l'œuvre d'Albert Cohen* (2013)⁴³.

Le temps sera étudié de façon concentrique. Nous commencerons ainsi par observer l'évolution temporelle dans *Belle du Seigneur* ainsi que son organisation au sein du cycle romanesque. Nous nous pencherons ensuite sur la perception du temps vécu au quotidien par les personnages et l'expérience du temps de la passion par les amants, en tension avec la recherche d'un temps sacré. Nous terminerons avec les références au temps réel dans la fiction.

Mais avant toute chose, il est nécessaire de préciser ce que nous entendons ici par l'emploi des temps.

1. L'emploi du temps

Définir ce qu'est le temps est chose complexe. Chacun appréhende le temps de manière différente : nous le subissons parfois, le trouvons long, alors qu'à durée égale, il peut nous sembler passer très vite, trop vite. Il y a en effet une dimension psychologique du temps. Les personnages connaissent également cette pluralité temporelle, nous y avons accès par les monologues et les discours indirects libres.

Le temps est en outre une notion collective comportant un aspect sociologique : le temps du musulman quadrillé par ses cinq prières quotidiennes, le temps du chrétien de

⁴³ AMENAN G. K., *op. cit.*, pp. 65-83, 148-157, 183-195, 233-235, 303-328, 439-445.

l'angélus, celui de l'ouvrier soumis à l'horloge pointeuse, du particulier à sa montre, ... Nous sommes enfermés dans une grille horaire qui codifie nos habitudes. Le quadrillage horaire est particulièrement frappant dans le cas d'Adrien.

Mais le temps est également une histoire de concepts, liés parfois à certaines époques ou cultures. La conception du temps a ainsi progressivement évolué du 18^e siècle à nos jours, de Newton à Bergson et Einstein. Newton⁴⁴ distingue deux sortes de temps : le temps absolu et le temps relatif. Le temps absolu est identique pour tous et indépendant de tout phénomène extérieur⁴⁵. Cependant, cette conception du temps provoquera diverses critiques⁴⁶. Le 19^e siècle illustre une vision très moderne, au sens restreint que nous avons défini, du temps : il a en effet longtemps été lié à une temporalité de la causalité, de la linéarité du roman, avec une volonté manifeste de ne pas négliger l'Histoire⁴⁷. Le 20^e siècle opère à cet égard une césure radicale en rejetant les anciennes règles poétiques et esthétiques du temps, le principe de la *mimesis*.

La réflexion prend une autre dimension avec Henri Bergson et la subjectivité du temps⁴⁸, comme donnée immédiate de la conscience, comme objet privilégié de l'intuition. Le temps est le propre de l'esprit : hétérogène, in-quantifiable. Cette durée hétérogène s'écoule plus ou moins vite au rythme d'instant. La durée vécue est, selon lui, préférable à la quantification du temps.⁴⁹

L'activité narrative prend dès lors une place de choix pour rendre compte de l'expérience plurielle du temps : Paul Ricœur, dans *Temps et récit*, propose une expérience du temps dans le récit de fiction, affirmant qu' « il n'y a de temps que raconté »⁵⁰. Seule l'activité narrative aurait le pouvoir de configurer le temps. Le traitement narratif donne accès au temps vécu

⁴⁴ Voir *Les principes mathématiques de philosophie naturelle* (1687).

⁴⁵ LAUSBERG A., Le temps selon Newton et Einstein, *Bulletin de la Société Royale des Sciences de Liège*, Vol. 74, n° 4, 2005, pp. 271-274 [En ligne : URL : <https://popups.uliege.be:443/0037-9565/index.php?id=287> ; consulté le 26/11/ 2018].

⁴⁶ Notamment du philosophe empiriste du XIX^{ème} siècle Ernst Mach, dont plusieurs critiques sont reprises au compte d'A. Einstein (LAUSBERG A., *op. cit.*, pp. 276-277).

⁴⁷ AMENAN G. K., *op. cit.*, p. 7.

L'exemple typique de la notion de causalité et de linéarité est le rêve formulé par Laplace au début de ce siècle de pouvoir connaître le passé et l'avenir entier grâce aux lois mécaniques, voir BARREAU H., *Le temps*, 2009, Paris, Presses Universitaires de France, p. 14.

⁴⁸ BERGSON H. *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1889, Paris, PUF.

⁴⁹ FAGES A., « La notion bergsonienne du Temps » in *Revue néo-scholastique de philosophie*. 19^e année, n°75, 1912, p. 338.

⁵⁰ Ricœur, P. (1993). *Temps et récit*. Paris : Seuil, p. 435, t. 3.

tout en soulignant le caractère illusoire du temps. Toutes les conceptions et ramifications possibles du temps se retrouvent dans le roman et connaissent des degrés de liberté multiples selon les narrations, la littérature allant parfois jusqu'à maltraiter le temps, en l'accélérant, le distendant ou l'immobilisant⁵¹.

À ce titre, Cohen est comparable à Proust. Tous deux sont héritiers de cette métamorphose temporelle dont la richesse ressort dans une narration qui rompt avec la forme traditionnelle, c'est-à-dire linéaire, du temps. Le cycle romanesque de Proust *À la recherche du temps perdu* (1913-1927) procure la sensation du temps qui passe, vécue de l'intérieur. L'écoulement du temps est narré de façon discontinue, dans une dialectique temps / intemporalité, écoulement linéaire / évolution cyclique ; on assiste à l'écoulement inéluctable du passé vers l'avenir mais aussi à une présence constante du passé dans le présent. L'usage d'analepses, de prolepses et de répétitions participe au lent écoulement du récit, les répétitions suggérant un temps cyclique, opposé à la linéarité du récit.⁵²

L'œuvre cohénienne dans son ensemble est caractérisée par une grande cohérence temporelle, mais c'est particulièrement le cas des romans, imbriqués les uns dans les autres. Ils proposent une lecture paradoxale de l'expérience du temps, en y confrontant ou superposant christianisme et judaïsme, Orient et Occident, continuité et discontinuité.

2. Chronologie des événements dans *Belle du Seigneur* (1968) : 1^{er} mai 1935 – 9 septembre 1937

La chronologie est la mise en ordre du temps selon la succession des faits. Chaque fait est situé par rapport aux autres en fonction d'un système de repérage et d'une échelle du temps. Dans son découpage chronologique, Albert Cohen ne se limite pas à la chronologie exacte des faits mais exprime une conception propre à sa logique temporelle.

⁵¹ Amenan G. K. (2013) *Les formes du temps dans l'œuvre d'Albert Cohen*. (Thèse de doctorat). Université de la Sorbonne nouvelle, Paris III, p. 8.

⁵² Amenan G. K. (2013) *Les formes du temps dans l'œuvre d'Albert Cohen*. (Thèse de doctorat). Université de la Sorbonne nouvelle, Paris III, p. 10.

2.1. Évolution temporelle

Le roman s'ouvre sur un temps absolu, un commencement zéro où un homme arpentant les forêts antiques va tenter de réaliser l'impossible : séduire de façon chevaleresque la première femme :

Descendu de cheval, il allait le long des noisetiers et des églantiers, suivi des deux chevaux que le valet d'écurie tenait par les rênes, allait dans les craquements du silence, torse nu sous le soleil de midi, allait et souriait, étrange et princier, sûr d'une victoire. À deux reprises, hier et avant-hier, il avait été lâche et n'avait pas osé. Aujourd'hui, en ce premier jour de mai, il oserait et elle l'aimerait. (p. 13)

Mais il échoue. Il la séduira alors par de « sales moyens » (p. 53), avec pour conséquence une mort certaine à la fin du roman (« *Chancelant soudain, et un froid lui venant, il la remit sur le lit et s'étendit auprès d'elle, baisa le visage virginal, à peine souriant, beau comme au premier soir, baisa la main encore tiède mais lourde, la garda dans sa main* », p. 1110).

La chronologie de *Belle du Seigneur* se limite à une période de deux ans et quatre mois. La fiction commence le 1^{er} mai 1935 (« *Aujourd'hui, en ce premier jour de mai ...* », p. 13) et s'achève en septembre 1937. Si la durée diégétique de *Belle du Seigneur* est bien plus courte que celle de *Solal* (qui dure quatorze ans, Solal a quatorze ans au début du roman), le volume qu'elle occupe narrativement parlant est bien plus considérable : le roman compte 1110 pages dans l'édition de chez Gallimard, réparties en cent-six chapitres et sept parties⁵³.

Belle du Seigneur met en scène la passion amoureuse de Solal, à présent adulte et travaillant comme Sous-Secrétaire-Général de la S.D.N., et d'Ariane, telle qu'elle est déjà présentée à la fin de *Mangeclous* (p. 392). Des pauses significatives dans le récit sont opérées par les pensées intérieures des différentes voix narratives.

Nous reprenons ici le tableau synthétique d'Anne Monnerie⁵⁴ sur le déroulement du temps dans *Belle du Seigneur* :

⁵³ Le cycle des Valeureux a une durée diégétique très courte : l'histoire de *Mangeclous* et des *Valeureux* se déroule en moins d'un mois.

⁵⁴ MONNERIE A., *Belle du Seigneur*, 1999, Paris, Nathan, p. 192.

Les parties	Les chapitres	Les caractéristiques du temps
1 ^{re} partie	I à IX	1 ^{er} mai : la mise en place de l'intrigue (naissance de l'amour de Solal envers Ariane) (une demi-journée).
		<i>Ellipse d'un mois</i>
2 ^e partie	X à XXXVII	Du 29 mai au 8 juin : la conquête d'Ariane par Solal.
3 ^e partie	XXXVIII à LII	De juin à début août : l'amour à ses débuts (mort d'Isolde, ancienne amante de Solal)
4 ^e partie	LIII à LXXX	25 août : l'enlèvement d'Ariane (tentative de suicide d'Adrien, le mari d'Ariane)
		<i>Ellipse de deux mois environ</i>
5 ^e partie	LXXXI à XCI	Début octobre à fin mai : l'amour-ennui (huit mois)
6 ^e partie	XCII à CII	Du 28 août à septembre de l'année suivante : la dénégation de l'amour (une année)

		<i>Ellipse d'un an</i>
7 ^e partie	CIII à CVI	9 septembre : la mort des amants (une demi-journée)

L'écoulement du temps s'accroît au fil de l'intrigue amoureuse : d'une durée diégétique d'un demi-jour pour la première partie, la cinquième partie s'étale sur 8 mois et la sixième sur un an. La septième partie ne dure à nouveau qu'une demi-journée, après une ellipse d'un an. Finalement, les moments heureux et exaltants de la passion amoureuse en tant que telle ne durent que de fin mai à début octobre.

Nous pouvons distinguer quatre ellipses compensées par des analepses complétives, tantôt assurées par le narrateur, tantôt par Solal et tantôt encore par d'autres personnages, ainsi qu'une ellipse nécessaire à la mise en place de l'intrigue entre les deux premières parties⁵⁵ :

Analepse du narrateur	Au début de la 5 ^e partie	<i>Le narrateur revient en arrière pour présenter la vie d'Ariane et de Solal à Agay, série identique des jours, longue et monotone illusion de vie joyeuse⁵⁶.</i>
Analepses produites par Solal	Au début du chapitre LXXXIII	<i>Solal revient sur les trois mois passés depuis Genève, à partir d'Agay (dont deux ellipses d'un mois entre les</i>

⁵⁵ SCHAFFNER A., *op. cit.*, p. 306.

⁵⁶ « *En cet hôtel d'Agay, ils ne se souciaient que d'eux et de connaître tout de l'autre ...* », pp. 791-796.

	<p>Au chapitre XCII</p> <p>Au chapitre CIII</p>	<p><i>chapitres LXXXI et LXXXII et entre LXXXII et LXXXIII).</i>⁵⁷</p> <p><i>Évocation intérieure des trois mois à Agay, écoulés depuis un an</i>⁵⁸.</p> <p><i>Évocation du passage à Agay, écoulé depuis deux ans</i>⁵⁹.</p>
<p>Analepse produite par Mariette</p>	<p>Au début du chapitre XC</p>	<p><i>Mariette comble une ellipse de deux mois avec le chapitre précédent.</i>⁶⁰</p>

Si l'on excepte la première ellipse, les autres ont une durée croissante (un mois, trois mois puis un an). Le traitement de la durée dans *Belle du Seigneur* est caractérisé par des variations considérables de la vitesse du récit, du « nombre de pages utilisées » pour raconter la durée diégétique.

La longueur des deux premières parties (les prémisses de la conquête amoureuse et la conquête amoureuse proprement dite), comparativement au peu de temps qu'elles décrivent, s'explique par « *la vacuité du temps occidental, ainsi que par la longueur du discours de séduction qui lui répond* »⁶¹. La chronologie amorcée semble linéaire : toute action et tout

⁵⁷ « *Vingt-six novembre aujourd'hui. Trois mois déjà qu'ils avaient quitté Genève, trois mois d'amour chimiquement pur. Agay d'abord, puis Venise, Florence, Pise, puis Agay de nouveau, depuis une semaine.* », p. 800.

⁵⁸ « *Avant-hier, vingt-six août, célébration du premier anniversaire de leur arrivée à Agay, avec baisers spéciaux et regards exceptionnels, paroles surchoix, menu de luxe. Un an d'amour à Agay, un an tout d'amour* », p. 919.

⁵⁹ « *... il revoyait leur vie, leur pauvre vie depuis plus de deux ans. Neuf septembre aujourd'hui. Deux ans et trois mois depuis le premier soir du Ritz. Presque un an depuis les jalousies de Dietsch. (...)* », pp. 1093-1096.

⁶⁰ « *Comme le temps passe, quatre de février aujourd'hui, février de tous les mois le plus court et le moins courtois comme dit le proverbe, déjà deux mois que je suis arrivée à ce Agay, pauvre Mariette, on pense à elle quand on a besoin d'elle ...* », p. 892.

⁶¹ SCHAFFNER A., *op. cit.*, p. 306.

geste suivent la trajectoire de la conquête amoureuse de Solal jusqu'à ce que le récit semble s'interrompre avec la lecture du journal d'Ariane (p. 16). Face à la solitude, l'épouse d'Adrien Deume essaie d'échapper à la morosité de son quotidien par l'exercice de la parole solitaire, par des rêveries. Les chapitres IV à IX relatent les journées interminables d'Adrien Deume. La chronologie du temps d'Adrien clôt la première partie et se poursuit dans la deuxième partie, rigoureusement datée, qui se déroule entre le « *mardi vingt-neuf mai* » et le « *huit juin* » (p. 127), avec l'annonce que, le premier juin, Adrien sera membre A, c'est-à-dire de première classe, en quelque sorte. Ce premier juin, « *jour solennel* » (p. 158), est placé sous le signe de l'attente : c'est en ce jour que le S.S.G. est invité à dîner chez les Deume. Alors que la journée est décomptée heure par heure, l'espérance des Deume se trouve déçue.

La troisième partie est beaucoup plus brève, « *libérée de l'asservissement du temps et même de la chronologie des événements : les jours s'y fondent dans une indistinction de rêve* »⁶².

Pour donner une idée des variations de la fréquence narrative⁶³, on passe de 170 pages par jour dans la première partie à 25 par jour pour la deuxième. On s'approcherait de l'isochronie dans la troisième partie si elle ne décrivait pas une série de jours identiques, auquel cas le calcul en nombre de pages par jour perd de sa pertinence. Une fois que la séduction d'Ariane est acquise, nous assistons aux débuts de l'amour absolu entre Solal et Ariane. Au Ritz, ils se livrent chaque jour aux mêmes rituels : préparatifs, délices des attentes, débuts enthousiasmants, délices de se regarder, de se raconter à l'autre. Le temps exalté par les amants semble éternel, dans la réclusion idyllique du Ritz, au rythme des « *débuts exaltés* », « *des fervents retours* » (p. 463), « *des délices d'attente à toutes les heures de la journée* » (p. 467), « *des soirées des débuts* » (p. 480), « *des nuits des débuts et des longues nuits balbutiantes* » (p. 485). La troisième partie s'achève par une réflexion nostalgique du narrateur sur l'écoulement du temps et les regrets qui apparaissent à l'approche de la mort.

Albert Cohen singularise le temps qu'Alain Schaffner appelle « *sacré* », le temps « *de la glorieuse certitude de la série* » par l'utilisation de l'imparfait, itératif, tandis que l'événement unique et éphémère se raconte au passé simple. Ainsi, la troisième partie, celle

⁶² *Ibid.*, p. 307.

⁶³ La fréquence narrative est la relation entre le nombre d'occurrences d'un événement dans l'histoire et le nombre de fois qu'il se trouve mentionné dans le récit. Voir GENETTE G. *Figures III*, 1972, Paris, Seuil, p. 146.

des débuts amoureux, emploie majoritairement l'imparfait, alors que l'aventure d'Isolde, singulière et solitaire, au chapitre L, est racontée au passé simple. Après avoir évoqué le suicide d'Isolde (p. 534), le narrateur attire notre attention sur le fait que rien ne dure éternellement :

Divertissez-vous sur la rive où toujours l'on s'aime à jamais, (...) rive où les amants rient et sont immortels (...) enivrez-vous pendant qu'il est temps et soyez heureux comme Ariane et son Solal, mais ayez pitié des vieux que vous serez bientôt (p. 540).

La quatrième partie est à nouveau placée sous le signe de l'attente : l'attente de Solal conclue par le retour d'Adrien, puis par l'enlèvement d'Ariane. Le roman, dans une narration simultanée, se fait l'écho de deux voix intérieures : celle d'Adrien, impatient de revoir sa femme, et celle d'Ariane, mélangeant souvenirs et joie de revoir son amant. Ariane trouve son mari à la place de son amant le vingt-cinq août : c'est durant cette nuit, aidé des Valeureux, que Solal enlèvera Ariane. Le lendemain, le mari délaissé tente de se suicider.

Le temps prend aussi une valeur d'accès à l'éternité dans un épisode comme celui de la cave Silberstein (chapitre LIV), presque impossible à dater précisément. Son statut intemporel tient à son caractère allégorique comme à son isolement dans la diégèse.

Après une quatrième partie suspendue à l'attente de Solal parti en mission, la cinquième partie est une chute dans le semelfactif, dans ce qui n'a lieu qu'une fois dans le passé. Alors que l'ouverture du chapitre LXXXI annonce une prolongation du temps de la durée (« *En cet hôtel d'Agay, ils ne se souciaient que d'eux* », p. 791), le temps se dégrade en un retour au passé simple et aux indications temporelles : (p. 713) « *Un des premiers soirs d'octobre, (...) elle lui parla (...)* », (p. 715) « *un des derniers soirs d'octobre, lorsqu'il entra chez elle (...). Le lendemain, vingt-sept octobre (...)* », (p. 717) « *Un des premiers soirs de novembre, (...) elle lui proposa de sortir (...)* », (pp. 718-720) « *Ce jour-là (...). Vingt-six novembre, aujourd'hui. (...) Deux heures (...). À deux heures trente-cinq (...)* ». Alors que l'amour d'Ariane et Solal échappait à l'impitoyable passage du temps, dans la sacralité des débuts amoureux, il retombe dans le temps de l'ennui, du décompte scrupuleux des heures, le même temps que celui qu'Adrien Deume passe à décompter, « *futur cadavre* » (p. 77) qu'il est.⁶⁴ Ce n'est que

⁶⁴ SCHAFFNER A., *op. cit.*, pp. 306-308.

dans la septième et dernière partie que l'imparfait retrouve sa valeur d'évocation du sacré, lors de la remémoration des souvenirs de Solal et d'Ariane.

La cinquième partie est celle où la fréquence narrative est la moins élevée et est marquée par trois ellipses⁶⁵. Après une ellipse d'environ deux mois où les amants ont effectué un voyage à Cannes durant lequel ils ont été heureux, la passion commence à s'essouffler à Agay, d'abord à l'hôtel puis dans la villa de la *Belle de Mai*, dans laquelle Mariette les rejoint (p. 885). Cette partie couvre une année de la vie des deux amants, une année coupée de la société, de repli sur eux-mêmes et d'ennui. Au chapitre LXXXIII, le narrateur nous apprend qu'il s'agit du jour anniversaire de l'amour des amants, « *vingt-six novembre* » (p. 800), commencé le vingt-six août. Ils doivent à cette occasion célébrer « *trois mois d'amour chimiquement pur* », passés à séjourner dans différents hôtels. Solal s'ennuie de cette interminable farce d'amour, se lasse d'inventer chaque jour des péripéties de bonheur : le temps des circonvolutions des amants achevé, le récit renoue avec la linéarité du temps perpétuel de l'ennui, celui d'Adrien à la S.D.N. Le retour de l'expression « *leur pauvre vie* » (pp. 921-923) résume les idées de l'écrivain pour qui la passion est un « *scorbut solennel* », « *une pitoyable farce* » (p. 921), qu'il faut préserver avec des « *jalousies imaginaires* » et des « *méchancetés forcées* » (p. 923).

La sixième partie, qui se déroule entre le vingt-huit août, car « *avant-hier était le 26 août* » (p. 919), et le mois de septembre, raconte cette dénégation de l'amour, surtout la déchéance de Solal qui, ayant quitté Ariane le temps des travaux à la *Belle de Mai*, erre à Paris avec « *une barbe de treize jours* » en ce « *dix septembre 1936* » (p. 940).

La septième partie compte quatre fois moins de pages que la première pour décrire la même durée (une demi-journée) : le récit s'est resserré sur l'histoire d'Ariane et de Solal⁶⁶. Les analepses se multiplient dans cette dernière partie, au cours de laquelle les personnages échappent au temps immobile de la répétition des mêmes gestes et attitudes, majoritairement narrés au passé simple, temps du semelfactif. Après un an d'ellipse, la dernière partie revient à une demi-journée, en miroir de la première partie. Solal et Ariane ne connaîtront pas la passion tumultueuse et éternelle de la jeunesse, dévastée par le temps, et

⁶⁵ Un mois s'est écoulé entre les chapitres LXXXI et LXXXII, un mois encore entre les chapitres LXXXII et LXXXIII et, enfin, environ deux mois entre les chapitres LXXXIX et CX.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 306.

mourront ensemble. Le « *neuf septembre 1937* » (p. 1093), ils se suicident là où tout a commencé, au Ritz, il y a « *deux ans et trois mois* » (p. 1093). Du roman d'amour, on passe au roman de mort : la mort des amants est positive dans la mesure où elle leur permet d'échapper à un quotidien devenu invivable et de goûter à nouveau, une dernière fois, à la passion intemporelle des débuts.

Les personnages sont soumis au temps : l'attente d'Adrien à la S.D.N., l'attente de Solal par les Deume, la lente agonie de la passion des amants. Les répétitions de gestes, de personnages, d'idées obsédantes superposent à la temporalité linéaire une temporalité cyclique.

2.2. Organisation temporelle de l'ensemble du cycle romanesque⁶⁷

Le cycle romanesque de Cohen est très étendu dans le temps : trente-neuf ans séparent *Solal* des *Valeureux*, trente ans *Mangeclous* de *Belle du Seigneur*. La chronologie romanesque se suit rigoureusement pourtant, particulièrement entre les deux dernières œuvres citées.

Deux types de temporalité se dessinent à travers le cycle de Solal : un temps cyclique dans les romans « solaliens » *Solal* et *Belle du Seigneur* ; un temps continu dans les romans « valeureux » *Mangeclous* et *Les Valeureux*. Le cycle romanesque de Cohen est organisé autour de la grande antithèse Orient / Occident⁶⁸ : conflits de valeurs, de civilisation, de rapports au monde, tout est fait pour opposer ces deux entités culturelles.

Le temps présenté s'écoule régulièrement dans l'ordre chronologique, avec un traitement particulier selon le type de roman. Le déroulement du temps dans les romans valeureux se caractérisent par des actions brèves (un mois pour *Mangeclous*, trois semaines pour *Les Valeureux*), tandis que la durée diégétique de *Solal* s'étale sur environ quinze années, ponctuée par de nombreuses ellipses. Quant à *Belle du Seigneur*, la durée diégétique est de

⁶⁷ AMENAN G. K., *op. cit.*, pp. 75-83 ; NYSSSEN H., *op. cit.*, pp. 17-26 ; SCHAFFNER A., *op. cit.*, pp. 9-22.

⁶⁸ Voir Chapitre III : Tension entre Orient et Occident.

deux ans et quatre mois, depuis l'intrusion de Solal jusqu'au double suicide des amants, entrecoupée également de nombreuses ellipses, d'un mois ou plus.

La construction temporelle au sein du cycle romanesque est pourtant d'une grande cohérence car organisée autour de thématiques récurrentes, de structures répétitives : la dénonciation de la passion éternelle, l'abandon de l'amante-mère Adrienne (*Solal*) ou Isolde (*Belle du Seigneur*), l'échec du mariage Aude-Solal (*Solal*) et de la passion Ariane-Solal (*Belle du Seigneur*), les apparitions répétées des Valeureux.

Les temporalités se mélangent d'un type de cycle à l'autre. Le temps atemporel des romans « valeureux », d'une durée diégétique très brève mais digne d'un univers temporel de conte, se retrouve imité dans les romans « solaliens ». Par exemple, lorsque Solal entreprend de séduire Ariane d'une manière différente au début de *Belle du Seigneur*, le roman s'ouvre sur un commencement absolu : l'échec de cette entreprise au chapitre III reflète l'inadéquation des valeurs valeureuses à l'univers occidental, intrinsèquement soumis au temps. De même, les romans valeureux, par la répétition de gestes et de faits, empruntent au temps cyclique des romans solaliens. Entre cet absolu intemporel et l'envahissement aliénant du temps d'Adrien, *Belle du Seigneur* institue la chute dans une réalité fragmentée, un rapport aliénant des personnages à la durée. Toutefois, il ne s'agit que d'épisodes courts : quelques heures (Adrien, l'attente de Solal au début de la passion), une journée (le projet de séduction de Solal, l'attente des Deume, l'attente de Solal par Ariane), auxquels une ampleur démesurée est accordée par le traitement narratif.

Romans « solaliens » comme romans « valeureux » sont régis par un fonctionnement cyclique avec des personnages fixes (des archétypes comme la famille Deume ou les Valeureux), des sujets en changement perpétuel (Solal, les amantes occidentales) et le temps linéaire du roman. Le roman est ainsi inscrit dans la durée, dans des actions irréversibles, tout en ayant une certaine complexité psychologique. Mais si les romans valeureux suivent la continuité du temps dans un registre comique, il en va autrement dans les romans solaliens. Une profonde mutation temporelle s'opère entre *Solal* et *Belle du Seigneur* : le temps se veut positif à la fin du premier roman, avec la résurrection de Solal, tandis qu'il est pessimiste à la fin du dernier roman du cycle, s'achevant sur le double suicide des amants. L'essoufflement de la passion des deux amants est transposé dans le traitement du temps : l'autoconsommation de leur amour occupe les trois dernières parties de *Belle du Seigneur*

(293 pages) mais un temps considérable est dévolu aux Deume ainsi qu'à l'inactivité d'Adrien qui mobilise un chapitre entier, tandis que, dans *Solal*, les Sarles sont rapidement évacués. Un chapitre relate le suicide d'Isolde dans *Belle du Seigneur* (chapitre L) quand le suicide d'Adrienne est simplement mentionné dans *Solal*.

Ce sont aussi les récits antérieurs, le retour pendulaire de grandes thématiques, qui procurent une sensation de vertige : l'amante dotée de certaines caractéristiques et la mort des amants, après la déchéance et la désunion, sont des motifs récurrents.

Tout d'abord, Ariane se fait l'écho des héroïnes de *Solal*, soumises à une semblable séduction⁶⁹ :

CONDITIONS	ADRIENNE	AUDE	ARIANE
1. Avoir un époux	Le consul de Valdonne	Fiancée à Jacques de Nons	Adrien Deume
2. Se montrer noble et vertueuse	Elles le sont toutes trois par tradition		
3. Douce température	Climat de Céphalonie	Le temps des roses	Le premier jour de mai
4. Santé	Éclatante		
5. Éléance	Experte en « bonnes manières »	« Douceur de la soie »	Folle des robes
6. Apparence du séducteur	Louanges interminables à la beauté de Solal		
7. Haute situation du séducteur	Procure sa situation élevée à Solal	Secrétaire et ministre	Sous-secrétaire général à la S. D. N.
8. Fin de la relation par un double suicide	Solal, sauvé par Adrienne ; Adrienne se suicide seule	Solal et Aude, successivement, dans la finale de <i>Solal</i> ; Solal se relève	Solal et Ariane dans un suicide commun

⁶⁹ Tableau : NYSSSEN H., *op. cit.*, p.62. Nous avons ajouté la dernière ligne au tableau initial.

Dans *Solal*, Aude retrouve Jacques de Nons et met au monde un enfant qu'elle soupçonne être de Solal : quand ce dernier le découvre, tous deux se suicident... du moins en apparence pour Solal, puisqu'il se relève et se prosterne « *devant cette femme du passé qui tenait contre elle son enfant* » (*Solal*, p. 349), avant de baiser la terre et d'oublier la vie qu'il vient de mener. Mais, dans *Belle du Seigneur*, quelques années plus tard, Solal n'a pas réellement oublié Aude, dont il parle à Ariane :

« J'étais pauvre, donc faible, je n'étais plus un important, je n'étais plus un sale victorieux. (...) J'espérais, je croyais en elle. Tu ne me dis rien, chérie ? » « Je n'ai rien à dire », a répondu la femelle au pauvre, au vaincu (p.321).

Ce mouvement pendulaire, amplifié, est vertigineux quand l'on songe à ce que va subir Ariane, ce qu'elle subit déjà. Aude est morte (*Belle du Seigneur*, p. 118), comme Adrienne, comme Isolde et comme Ariane le sera : si l'une des amantes survivait, ce serait la preuve qu'il y a un « après Solal », qu'on peut vivre sans lui. La différence dans l'épisode du suicide avec Ariane est que, plus illuminé que jamais, reprenant tous ses délires et ses fantasmes, les mêmes paroles et les mêmes gestes, Solal n'aura plus de troisième chance⁷⁰ :

Et je sus que personne avant elle, ni Adrienne, ni Aude, ni Isolde, ni les autres de ma splendeur et jeunesse, toutes d'elles annonciatrices et suivantes. Oui, personne avant elle, personne après elle, je le jure (p.38).

3. L'expérience du temps du quotidien et du temps de la passion

L'expérience subjective du temps, tel qu'il est vécu par les personnages, dans leur corps et leurs dispositions personnelles, est le fondement de l'intemporalité propre à la réalisation de l'expérience humaine. Cette temporalité se maintient et se mue incessamment dans les modalités du temps humain que sont la mélancolie du quotidien, le « hors-temps » de la passion amoureuse ainsi que le temps épique, attribué au peuple juif, que nous étudierons dans le chapitre IV, « La tentation de l'absolu ».

3.1. Le temps du quotidien

Mariette et Adrien incarnent, dans le roman de la passion amoureuse, le quotidien plus ou moins morose. Alors que le vécu de tous les jours de la servante relève de la caricature et de l'humour, du commérage sur la relation des amants, Adrien donne dans le pathétique. Son

⁷⁰*ibid.*, p. 43.

état mélancolique associe lassitude et incapacité à faire autre chose pour faire passer le temps sur son lieu de travail. Son univers est le plus souvent restreint au bureau. Ses allées et venues à la S.D.N. sont vaines, il déambule dans le vide. Son espace est le reflet d'une vie dénuée de sens véritable. Ariane est également contaminée par le quotidien monotone, qu'elle affronte à sa manière.

a. Mariette

Le quotidien de Mariette est fait d'obligations. Ce personnage nous renseigne sur deux moments forts de la relation de Solal et d'Ariane : les commencements de leur amour et l'installation de leur ennui. Elle joue ainsi un rôle informatif décisif pour le lecteur.

Mariette nous relate tout d'abord la découverte de la liaison de sa maîtresse (chap. LVI), moment important où Ariane passe d'une profonde tristesse à l'euphorie :

Pauve Mariette que je suis, je sais plus que faire je fais que soupirer même que j'ai plus envie de café, il y a deux jours que ça dure, elle est plus la même, silence et silence, et je ne sais pas pourquoi, j'ose pas y demander la raison, avant-hier que ça a commencé sa mélancolie (p.576) ;

Chut, taisez-vous, je vais tout vous dire, il y a du nouveau, elle fréquente, vous voyez, je me suis pas trompée hier que je vous disais qu'il y avait de l'homme là-dessous (p. 580).

C'est qu'après être restée longtemps sans nouvelle de son amant, sa maîtresse reçoit un télégramme. Mariette rapporte ce moment avec toute une série d'actions et d'informations factuelles :

alors voilà, pour vous commencer du commencement, tout à l'heure à huit heure trente, juste que je commençais mes vitres de ma cuisine de ma cuisine que la pluie me les a toutes salies, voilà que ça sonne à la porte, c'était un télégramme que j'y ai porté tout de suite comme de juste forcément, même que j'ai risqué me casser la jambe en montant grande vitesse, alors à peine qu'elle l'a lu son télégramme, elle a fait un saut en dehors le lit que vous auriez dit une acrobate du cirque, et vite courir à sa baignoire, me criant qu'elle a pas le temps de m'expliquer, qu'il faut vite qu'elle sorte, qu'elle m'expliquera plus tard, mais d'abord elle avait mis son télégramme dans la pochette de son pyjama que la veste est trop courte des fesses (pp.580-581).

Les fautes de langage, l'indiscrétion de Mariette, la mise en scène de la lecture de la lettre donnent dans l'humour :

total le télégramme est tombé par terre, alors moi j'ai réfréchi, me pensant que j'avais la responsabilité de savoir ce qu'y avait dedans, question devoir étant qu'elle est jeune

orpheline, enfin la conseiller, l'aider si ça serait une mauvais nouvelle quoique ça en avait pas l'air vu ses cabrioles pour aller se tremper dans son eau bouillante (p. 581).

C'est à partir de ce moment précis que Mariette épie tous les faits et gestes d'Ariane.

Ensuite, lorsqu'elle entre au service d'Ariane dans la villa *La Belle de Mai*, la situation s'avère désastreuse : les amants, coupés du monde, se trouvent enfermés dans un cérémonial amoureux ridicule dont ils ne peuvent se dépêtrer. Mariette se fait alors juge, relatant leur comédie avec une pointe d'humour. Elle s'arrête le quatre février afin de nous rapporter deux anecdotes (p. 904 et suiv.), les introduisant à nouveau par « *pauve Mariette* » (p. 892). Les amants sont tournés en dérision (« *taisez-vous me faites pas rire* », p. 900, « *oh des fois ce que je peux rigoler* », p. 905, « *j'en pouvais tellement plus que je suis allée me rigoler à l'office* », « *j'ai mis ma tête dedans pour me rigoler tranquille* », p. 906 ; « *j'ai une envie terrible de me bidonner que je viens toute rouge en entrant* », p. 907), sans que cela ne dissimule le tragique de la situation : les amants vivent comme des prisonniers, soumis à la sonnette les autorisant à se voir uniquement lorsqu'ils sont présentables, entravés comme des bêtes de cirque :

y en a pour quand il y répond d'accord et ça veut dire qu'il reste prisonnier d'amour embouclé dans sa cage (p. 903) ;

j'y porte manger dans sa chambre sur un plateau, elle aussi prisonnière d'amour (p. 904) ;

le matin tout le temps des entrées et des sorties, comme dans la ménagerie de cirque où ils tirent les grilles cages pour faire sortir pour faire entrer, étant que le lion doit jamais être avec le trigre, doivent pas se causer entre lions et trigres, sont ennemis de naissance (p. 905).

Nous ne rejoignons pas ici l'avis d'Amenan Gisèle Kouassi, qui qualifie le quotidien de Mariette de morne, d'inconsistant et de banal et triste à bien des égards⁷¹. Certes, les occupations ménagères de Mariette sont répétitives et l'ambiance auprès des amants asphyxiante. Cependant, bien qu'engluée dans un quotidien banal, Mariette est clairvoyante à propos de la relation des deux amants (« *chaque jour messe de la beauté cinéma, enfin paradis d'amour* », p. 900 ; « *oui je viens maboule dans cette maison des poupées d'amour qu'ils doivent se voir comme au théâtre* », p. 902 ; « *c'est malsain* », p.908) : elle fait face en restant dans l'action, les deux pieds sur terre, au service d'Ariane, mais aussi et surtout en

⁷¹ AMENAN G. K., *op. cit.*, p. 306.

conservant sa joie de vivre (en s'amusant à glisser sur le carrelage pour aller plus vite, p.904 ; en relevant le comique de la situation ; en profitant des moments d'intimité avec Ariane, p.906 ...).

C'est que la vieille servante a bien compris et intégré ce que les deux amants essaient de se cacher :

la jeunesse ça passe vite et puis qu'est ce que vous voulez c'est la vie (...) et puis le cœur c'est le petit grelot du pesant collier de la vie, comme dit la chanson (p. 583) ;

si c'est ça l'amour, moi j'en veux pas, avec mon défunt on aurait fait nos petits besoin ensemble pour pas se quitter et moi je dis que c'est ça l'amour (p. 909).

Mariette est consciente de l'affront qui lui est fait lorsqu'elle est renvoyée de la *Belle de Mai* par Ariane à l'arrivée de Solal (p. 898). La scène est racontée précisément, toutes les actions sont relatées de sorte que le temps de l'histoire coïncide le plus exactement possible avec la scène qui est narrée. La mise à l'écart de la bonne est significative : la « passion chimiquement pure » d'Ariane et Solal se fait à l'exclusion du monde et des personnes les plus intimes, comme cette bonne qui se veut mère adoptive d'Ariane. Elle tient à distance la personne de Solal : pas une fois elle ne l'appelle par son nom ; en bonne servante, quand elle cite Ariane parlant de Solal, elle dit « *monsieur* » mais lorsqu'elle informe sa maîtresse, elle le désigne au moyen d'expressions diverses, qui le figent dans son rôle d'amant : « *son trésor de grande beauté* », « *son prince de la passion* », « *le prince de beauté* », « *ce grand chéri* », « *marquis de l'amour* », « *le roi des rois* » ...

b. Adrien

Adrien, personnage incolore que Mariette qualifie de « *cocu d'avance* » (p. 583), nous offre l'aperçu d'un quotidien sans envergure.

Chaque jour, Adrien subit le même quotidien monotone, le même horaire qui lui dicte ses actions et quadrille sa journée : il part de chez lui à neuf heure du matin ; une fois à la S.D.N., il salue tous ses supérieurs, entre dans son bureau et feuillette un à un ses dossiers, tout en surveillant sa montre qui égrène lentement les minutes (p. 58). Le quotidien se vit au rythme de la répétition des gestes inutiles.

Chaque jour, l'activité d'Adrien à la S.D.N se banalise davantage encore dans la mesure où chaque fois qu'il doit effectuer une tâche, il n'y arrive jamais. Il est un état de profond désarroi :

Ce matin du 1^{er} mai, Adrien s'empara d'un dossier sans en regarder le titre, l'ouvrit. Pas de veine, c'était la Syrie (Djebel Druze). Barrage mental pour le moment. À reprendre tout à l'heure. (...) Après un brin de causette, il réouvre la Syrie et le referme aussitôt. (...) Pas d'atomes crochus avec ce dossier, à revoir ultérieurement (p. 57).

La répétition des activités journalières est doublée par les cycles d'activités reproduites périodiquement. Ce sont principalement les activités du temps libre qui rythment la succession des semaines. Ce temps répétitif est un des facteurs de la sécurisation recherchée dans le quotidien, il agit contre l'événement, l'inattendu. Si ce dispositif est dérégulé, l'individu (ici Adrien) croit perdre une de ses protections contre les aléas de l'existence.

Ce sont les voyages (le dépaysement) qui l'introduisent à des quotidiens radicalement différents, des occasions de vivre par mimétisme à la façon des autres. Pour Adrien, il s'agit de vivre comme un fonctionnaire international de la S.D.N, comme un membre important «A». Toutefois, son retour à Genève le renvoie à son triste quotidien à la S.D.N. En gare de Bâle, il feuillète l'horaire, égrène le temps de sa destination finale Genève (« vingt heures quarante-cinq ») (p. 664), mais « un quart d'heure avant l'arrivée à Genève, aller aux toilettes pour passer le temps » (p. 700). L'univers du quotidien d'Adrien contribue au jeu des apparences de continuité, de permanence temporelle et de durée. L'univers journalier d'Adrien est soumis à la rigidité de ses actions stériles. Adrien reste prisonnier de son temps, stérile et ennuyeux mais confortable, marqué par une interminable attente.

c. Ariane

Un autre personnage, et non le moindre, connaît également la monotonie du quotidien : Ariane, avant qu'elle ne connaisse le temps de la passion amoureuse avec Solal. À l'instar de Mariette, Ariane s'évade du quotidien des Deume dans ses rêveries : elle soliloque à propos de son enfance, se parle à elle-même, s'invente des histoires. Dans l'impossibilité d'échapper au temps, Ariane insère ses rêveries dans les interstices⁷².

⁷² Bélisle, M. (2010). Le drôle de roman. L'oeuvre du rire chez Marcel Aymé, Albert Cohen et Raymond Queneau. Montréal : Presses de l'Université de Montréal (Espace littéraire), p. 147.

Comme Adrien, elle est tourmentée par l'attente, le temps qui passe lui promettant l'arrivée de son amant. Son quotidien est exalté par cette attente. Au chapitre LVIII, Ariane se prépare hâtivement au retour de Solal, parti quelques jours en mission. Le chapitre LIX nous impose les préparatifs de la venue de Solal, datés et inscrits précisément dans le temps (un premier essayage le vendredi 17 août, un second le mercredi 22 août, tout doit être prêt pour le samedi 25 août à onze heures du matin ; nombreux référents temporels chronologiques, p. 602, 608 ; comportement obsessionnel d'Ariane à l'approche du rendez-vous⁷³). Au même moment, le chapitre LXIX met en scène Adrien trépignant d'impatience à l'idée de retrouver son épouse après trois mois de mission à l'étranger, tandis que l'épouse en question attend Solal.

3.2. Le temps de la passion amoureuse

Le temps peut être vecteur de chaos et d'hétérogénéité, lorsque, comme c'est le cas ici, il se désagrège et que les personnages le subissent inlassablement. Les amants maudits de *Belle du Seigneur* se doutent de ce temps qui s'écoule : une attitude naïve face à celui-ci est impensable. Dès la troisième page, c'est un fait évident pour Solal. Avant même de séduire Ariane, il est déjà obsédé par le temps qui passe et par la mort. Ainsi, à son propos il songe :

Toute cette beauté, au cimetière plus tard, un peu verte ici, un peu jaune là, toute seule dans une boîte disjointe par l'humidité (p. 15).

Si Ariane feint parfois trop ouvertement de croire au temps d'un amour éternel (ce côté théâtral d'Ariane est aussi dénoncé par Mariette, qui lui pardonne cependant : « *jui ai pardonné, ce qu'elle est cinéma quand même cette petite* », p. 900), Solal jouera le jeu – qu'il a lui-même instauré – jusqu'au bout, le jeu de la passion amoureuse.

Le temps de cette passion amoureuse est plutôt celui de l'imitation de la passion amoureuse. Dès les premières lignes du chapitre LXXXI, qui suit celui de l'enlèvement d'Ariane, « ravie d'être ravie », le narrateur dénonce la stricte obéissance au rituel de l'amour pur :

En cet hôtel d'Agay, ils ne se souciaient que d'eux et de connaître tout de l'autre et de se raconter entre deux unions, effrayamment fréquentes (p. 791).

⁷³ *Quatre heures trente. Il sera là à neuf heures, donc dans quatre heures et demie. Deux cent soixante dix minutes pour les préparatifs minutieux (quatre heures trente-cinq minutes, p. 657.*

Déjà, l'ennui s'installe, les nuits sont semblables (p. 791) et les activités de même. À partir de ce chapitre LXXXI, les lieux sont toujours fastueux, minutieusement préparés par Ariane. La beauté des lieux, des corps - soigneusement dissimulés lorsqu'ils sont imparfaits⁷⁴ – la hauteur des loisirs (musique, peinture, littérature) ne réussissent plus à entretenir la flamme amoureuse mais au contraire noient la passion en s'immiscant dans les moindres faits et gestes. À la longue, le temps passant, les deux amants se retrouvent dans l'obligation de singer l'époque des débuts amoureux, où ils s'apprivoisaient encore, avec une certaine retenue, se cachant d'Adrien (chapitres XXXVI à LII).

Dès la fin du chapitre, la relation devient prison :

Aimé, toujours ensemble, toujours nous aimer, c'est ce que je veux, dit-elle avec son sourire de folle, et il frissonna, captif d'elle qui le serrait (p. 796) ;

peu après retentit l'air de Mozart, et il frissonna. C'était l'appel. Car elle ne lui téléphonait plus, elle mettait un disque, c'était plus poétique. L'appel, oui, il fallait aller à l'amour. Sa créancière le convoquait, le sommait de lui donner du bonheur (p. 800) ;

Ils s'étaient tout dit, ils savaient tout l'un de l'autre. Ô les découvertes des débuts. (...) ils étaient tout le temps ensemble, seuls avec leur amour. Seuls, oui, seuls avec leur amour depuis trois mois, et rien que leur amour pour leur tenir compagnie, sans autre activité depuis trois mois que de se plaire l'un à l'autre, n'ayant que leur amour pour les unir, ne pouvant parler que d'amour, ne pouvant faire que l'amour (p. 807).

Alors que les débuts amoureux sont sommairement racontés, le temps du récit s'étire de plus en plus. C'est une véritable démystification de la passion amoureuse et du théâtre de l'amour littéraire qui est mise en œuvre au moyen d'une « *structure gigogne ; c'est-à-dire deux cercles concentriques dont l'un inclus, représente l'amour d'Ariane et de Solal absorbés dans une imitation de passions romanesques typées, et l'autre figurant le commentaire qui se trame autour de l'intrigue centrale afin de la mettre à distance et l'analyser.* »⁷⁵

Cohen dénonce la mise en scène amoureuse, faite de mimétisme, un simulacre de la passion des débuts pour tenter de la perpétuer éternellement. Mais dans la durée, la comédie

⁷⁴ « *Ces départs du matin, c'était parce qu'il ne voulait pas être vu moins parfait, non rasé et non baigné. C'était aussi parce qu'il avait peur, lorsqu'elle irait prendre son bain, d'entendre le grondement préliminaire et terrifiant de la chasse d'eau, tumulte funeste (p. 791).*

⁷⁵ CARAION M., « Simulations et dissimulations dans les romans d'Albert Cohen » in *Cahiers Albert Cohen*, n°2, 1992, p. 92.

d'Ariane et Solal se désagrège lentement, jusqu'à une mort salvatrice, déjà envisagée par Solal trois mois après le début de leur vie commune :

Devenus protocole et politesses rituelles, les mots d'amour glissaient sur la toile cirée de l'habitude. Se tuer pour en finir ? Mais quoi, la laisser seule ? (p. 807)

Le couple ne parvient pas à faire évoluer son amour-passion d'amants vers un amour émerveillé des petits travers de l'autre. Pourtant, Solal est tout à fait conscient de cela et va jusqu'à feindre la maladie pour ne plus jouer la comédie de la passion :

Ils eurent deux jours exquis, sans ventouseries buccale, rien que des bons baisers sur le front. Elle oubliait de le vouvoyer, tapotait ses oreillers, lui apportait des tisanes, lui faisait la lecture (p. 914).

Solal aspire à cette relation de tendresse dépourvue de sacralité :

il l'aimait sa pauvrete, misérable d'avoir le nez plein et qu'il le sût, désespérée de ne pouvoir se débarrasser de cette plénitude. (...) Ah si elle savait combien il l'avait adorée, si charmante en son petit malheur d'avoir le nez rempli. Mais voilà, il ne pouvait pas le lui dire, elle serait mortifiée. Le meilleur de ce qu'il ressentait pour elle, il devait le taire. Ah, mon amour, pouvoir te dire des petits noms idiots, chouquette, ou chouquinette, ou pantalounnette, si tu es en pyjama. Mais non, défendu, lèse-passion. (pp. 928-929)

Alors qu'Ariane le suivrait, toute dévouée à son Seigneur, ne perdant jamais confiance en lui, Solal refuse d'avoir des enfants, il garde le secret sur sa situation de disgrâce et sur l'état de ses finances, il maintient précisément le couple dans son isolement afin qu'Ariane continue d'ignorer sa réalité. De son côté, Ariane vit depuis trop longtemps hors du monde, confinée chez les Deume d'abord puis isolée avec Solal, dans une nécessité d'exaltation spirituelle, pour penser à autre chose qu'à l'état actuel de dégradation de la passion. Le déséquilibre entre Solal et Ariane explique l'échec de leur amour :

Ce n'est pas la Belle et le Seigneur mais la Belle du Seigneur, symbole de possession d'Ariane par Solal. ⁷⁶

L'amour-passion transformé par l'orgueil vire à la bestialité et à la violence avant de mener au trépas. Mais dès le début, Ariane et Solal sont en décalage : alors que celle-ci est en proie pour la première fois au sentiment amoureux, ce dernier reste intérieurement distant :

⁷⁶ SCHAFFNER A., ZARD P., *Albert Cohen dans son siècle*, 2005, p. 243.

Mon archange, mon attrait mortel, lui disait-elle [...] Archange et attrait mortel tant que tu voudras, pensait-il, mais je n'oublie pas que cet archange et cet attrait mortel, c'est parce que trente-deux dents (pp. 457-458).

Des chapitres XXVI à XLII, l'auteur met en scène la frénésie qui s'empare d'Ariane. Ensuite, peu à peu, la passion n'est plus vécue mais mise en scène.

La durée est au cœur du problème de la passion amoureuse, dont les étapes sont soigneusement quantifiées. La durée de la séduction d'Ariane par Solal prend ainsi trois heures (p. 385), l'amant peut espérer en venir au « trapèze volant dans le lit » (BS, p. 414) après avoir patiemment parlé de Mozart, de Bach et de Dieu pendant quinze jours (p. 414).

La volonté de faire perdurer l'amour absolu des débuts est une tentative vouée à l'échec :

On sait la vanité d'un tel désir et l'échec du couple à faire durer la magie initiale. L'univers des amants devient vite un univers stérile où rien de nouveau ne peut plus advenir mais l'on ne peut s'en étonner : tout a été donné dans l'ensemble.⁷⁷

Après avoir échoué à se faire aimer d'Ariane d'un amour absolu, déguisé en vieux Juif, Solal la séduit bassement, dans un délai de trois heures. Dès lors, les amoureux doivent inscrire leur relation dans le temps, voulue destructrice par l'auteur, mais aussi, puisqu'Ariane est séduite bassement, dans l'amour physique, bestial, qui recourra à la violence pour survivre (par exemple, lorsque Solal se fait gifler par Ariane et traiter de « sale Juif », de la même façon déjà qu'Aude avait dû l'insulter dans *Solal*).

En deux ans, de la maison des Deume, aux chambres d'hôtels et villas, jusqu'à la mort commune, la passion idéalisée, généralement éphémère, est confrontée à la dure réalité, caractérisée par l'ennui d'un quotidien aseptisé. L'histoire d'amour initiée au Ritz de Genève s'achèvera au même endroit, après les échecs d'installation à la villa *Bellevue*, à la villa la *Belle de Mai*. Tout s'achève là où tout a commencé, dans un hôtel, lieu de passage par excellence, aussi instable que la condition humaine.

⁷⁷ SANDLER J. Sandler, « Dialogues avec le bergsonisme d'Agay à Céphalonie » in *Cahiers Albert Cohen*, n° 17, 2007, p. 101.

Le présent perpétuel du début, immuable, se transforme progressivement en l'insupportable défilé des jours, des mois, des années. Le temps heureux vécu ignore ou méprise le temps qui passe. Pourtant, le début de leur relation est d'une passion surnaturelle :

Solal et son Ariane, hautes nudités à la proue de leur amour qui cinglait, princes du soleil et de la mer, immortels à la proue, et ils se regardaient sans cesse, dans le délire sublime des débuts (p. 466).

Dans le vécu quotidien, la poétisation de leur vie amoureuse est sans cesse louée par l'écrivain. On retrouve des expressions purement poétiques comme

Ô débuts de leur amour ; délices des attentes ; ô débuts, enthousiasmes de se voir ; longues heures à se regarder, délices de se regarder ; fervents retours ; Solal restait des heures, car il ne pouvait pas sans Ariane ; il restait jusqu'à l'aurore ; retrouvailles, hautes heures ; lendemains, chers attendus ; ô joies, toutes leurs joies, joie d'être seuls (pp.463-464).

Dès la sixième partie, cette passion appartient au passé car de l'ordre du souvenir :

Les semaines de Genève, mortes semaines de vraie passion, avaient suscité un mythe auquel la pauvre loyale conformait maintenant sa vie, jouant en toute bonne foi le rôle de l'amante adorante. Mais son inconscient en avait marre de ce rôle. Pauvre chérie qui était malheureuse et qui ne voulait pas le savoir, ne voulait pas voir leur naufrage (p.921).

La passion est synonyme d'émotions : elle ne peut durer, elle est profondément liée à l'inaction, coupée de la temporalité extérieure, elle est réclusion. La déchéance amoureuse des deux amants se cristallise autour de la recherche nostalgique d'une passion idyllique disparue. Ainsi, Ariane feint de faire durer le temps. La répétition indéfinie des mêmes actions rend cependant leur quotidien stérile et mortel.

Dans *La Pensée et le mouvant*, Bergson soutient que c'est dans l'action, que l'homme se révèle à lui-même :

Nous y gagnerons de nous sentir plus joyeux et plus forts. Plus joyeux, parce que la réalité qui s'invente sous nos yeux donnera à chacun de nous, sans cesse, certaines des satisfactions. [...] Elle nous découvrira, par-delà la fixité et la monotonie [...] la nouveauté sans cesse renaissante, la mouvante originalité des choses⁷⁸.

⁷⁸ BERGSON H., *La Pensée et le Mouvant*, 1934, p. 116.

Le temps imparti à Solal et Ariane n'était pas que destructeur, mais comportait d'innombrables possibilités. C'est ainsi que les cinq cousins de Céphalonie peuvent vivre éternellement, grâce à leurs inventions, futiles mais créatives.

À vouloir être trop intelligents et beaux, nobles et parfaits, Ariane et Solal se transforment en comédiens :

Hélas condamnés à être exceptionnels et sublimes (p. 928).

L'échec de leur passion amoureuse s'inscrit autant dans la durée que dans l'espace. Dès le début, la topographie confine les amants dans un univers clos. Ariane, originaire de Genève, ne s'est jamais beaucoup éloignée de cette ville, et, lorsqu'elle rencontre Solal, elle vit enfermée chez les Deume, recluse dans sa chambre et sa salle de bain. Quant à Solal, s'il travaille dans le lieu ouvert de la S.D.N., il peut uniquement évoluer dans les milieux diplomatiques. Les débuts de leur passion sont confinés dans le petit salon aménagé par Ariane. Au retour d'Adrien, les amants doivent déménager à l'hôtel Royal d'Agay : ils y restent seuls avec leur amour, coupés du monde. Cet espace clos, lié à des activités répétitives, ne peut que les mener à l'ennui. Ils s'entêtent pourtant à transposer leur mode de vie genevois de la maison Deume à l'hôtel d'Agay, comme s'il ne fallait pas changer pour que la passion dure.

Reconnus par les autres clients de l'hôtel, ils se retirent encore davantage en restant dans leur chambre, devenue une prison d'amour. C'est pour échapper à cet espace d'enfermement que Solal a l'idée de louer la *Belle de Mai*. Pourtant, la villa reste un lieu clos, carcéral et étouffant, dans lequel les amants reproduisent encore et toujours le même cérémonial. La rêverie s'avère finalement le seul moyen d'échapper à ce quotidien, ce qui nous mènera à étudier les monologues et les discours indirects libres par la suite.

4. Un temps sacré⁷⁹

La recherche d'un temps de l'amour éternel coïncide avec une quête plus large d'absolu, de sacré même, comme la fin du roman l'illustre si bien :

Il [Solal] (...) la garda [sa main] avec lui jusque dans la cave où une naine pleurait, ne se cachait pas de pleurer son beau roi en agonie contre la porte aux verrues, son roi condamné qui pleurait aussi d'abandonner ses enfants de la terre, ses enfants qu'il n'avait pas sauvés, et que feraient-ils sans lui, et soudain la naine lui ordonna de dire, d'une voix vibrante, lui ordonna de dire le dernier appel, ainsi qu'il était prescrit, car c'était l'heure (p. 1110).

La mort salvatrice apparaît étroitement liée aux rites de la religion juive, comme c'est le cas en d'autres passages du roman. Cette temporalité juive entre en tension avec son héritière chrétienne, qui elle-même est mère de l'ère moderne laïque. L'Éternel recherché peut prendre des visages différents, selon la temporalité adoptée.

Comment comprendre le lien entre recherche d'un amour éternel et d'un absolu ? Et quel absolu ?

4.1. La remémoration rituelle religieuse

Retournons aux dernières phrases de *Belle du Seigneur* pour mieux comprendre la présence d'un temps du sacré, voire du religieux.

Ariane et Solal sont revenus au lieu originel de leur amour pour mourir : la musique d'autrefois fait ressurgir le passé tout entier et l'intensité intacte de leur amour (pp. 1108-1109). Ce n'est qu'aux portes de la mort qu'ils accèdent à ces « *fragments d'existence soustraits au temps* »⁸⁰. C'est dans la mort seule que s'accomplit cette « *résurrection de la mémoire* »⁸¹, qui offre une échappatoire à la déchéance et sauve les amants :

Alors, il la prit dans ses bras, et il la serra, et il baisa les longs cils recourbés, et c'était le premier soir (p.1108).

⁷⁹ Nous nous sommes inspirée de AMENAN G. K., *op. cit.*, pp. 329-40 ; SCHAFFNER A., *op. cit.* ; NYSSSEN H., *op. cit.*, p. 58.

⁸⁰ Proust, M. *À la recherche du temps perdu*, IV, 1919 (éd. 1988), Paris, Gallimard (coll. « La Pléiade »), p. 454.

⁸¹ *Ibid.*, p. 456.

Le visage d'Ariane, qui semblait vieilli au cours des chapitres précédents (p.1100), semble rajeuni, « *beau comme au premier soir* » (p.1110) – les mêmes mots sont utilisés pour décrire Solal au début du chapitre, encore vivant (p. 1108). Loin d'être une impasse, la mort se révèle une porte ouverte sur l'éternité...

Il n'y a cependant ni joie ni certitude à la fin de *Belle du Seigneur*, mais des paroles en suspens, celles que Solal va prononcer, éludant ainsi la description de sa mort :

et soudain la naine lui demanda d'une voix vibrante, lui ordonna de dire le dernier appel, ainsi qu'il était prescrit, car c'était l'heure (p.1110).

Cet appel n'est autre que le *Chema Israël* (« Écoute Israël »), prière récitée par les croyants lors des deux prières quotidiennes mais aussi à l'heure de leur mort. Cette prière, composée d'extraits du Deutéronome et du livre des Nombres, récapitule l'essentiel de la foi juive⁸². En voici le début :

Écoute Israël ! L'Éternel, notre Dieu, est le seul Éternel. Tu aimeras l'Éternel, ton Dieu, de tout ton cœur, de toute ton âme, de toute ta force (Dt 6, 4-5).

Le *Chema Israël* n'est pas tout à fait hors-texte dans le roman. Solal fantasme la scène finale dans son grand soliloque du chapitre XCIV :

La naine pleure aussi ne se cache plus de pleurer lui ordonne soudain d'une voix vibrante de dire l'appel prescrit car c'est l'heure et le roi a cloué sa gorge contre la porte aux verrues et un sang coule noir rouge et il clame le dernier appel proclame l'unité Écoute Israël l'Éternel est notre Dieu l'Éternel est un et un tressaillement le secoue et ses yeux sont à jamais blancs et levés (p. 1010).

Cette déclaration de croyance inconditionnelle surprend dans la bouche d'un personnage qui n'a eu de cesse de professer son athéisme. Pourtant, il faut bien se souvenir que l'existence romanesque de Solal est enclose dans les limites de la vie juive, depuis la *bar misvah* dans *Solal* au *Chema Israël* dans *Belle du Seigneur*. Il faut également garder à l'esprit la tension que le personnage manifeste entre appartenance à la culture juive et athéisme :

Ce Dieu en qui je ne crois pas mais que je révère ! (p. 341)

⁸² Dt 6, 4-9 ; 11, 13-21 ; Nb 15, 37-41 in GUGENHEIM E., *Le judaïsme dans la vie quotidienne*, 1988, Paris, Albin Michel, p. 196.

La quête du divin, de l'absolu, par celui qui n'a pas la foi s'achève nécessairement à la limite de son existence. Ce passage d'une foi proclamée par un Solal qui ne croyait pas fait écho à un passage des *Carnets*, écrits quelques années plus tard :

Incrédule, oui, mais pourquoi, pourquoi alors d'entendre l'antique appel de mon peuple me fait frissonner d'amour et d'enthousiasme sacré ? Écoute, Israël, l'Éternel est notre Dieu, l'Éternel est Un. C'est en hébreu que je redis cette auguste proclamation, en hébreu, moi l'incroyant, et c'est en hébreu que je la redirai à mon heure dernière (Carnets 1978, 14 avril).

La fin du roman présente un retour à Dieu du héros, dans la tradition juive, mais aussi de l'héroïne, qui pénètre dans une « *église montagnaise* », dans l'attente de son « *divin roi* » (p.1109). La présence de la naine Rachel, qui attend symboliquement Solal dans la cave – à la fois tombeau et synagogue – fait alors écho à une autre Rachel, mère symbolique d'Israël. Cette Rachel biblique, femme de Jacob, pleure ses descendants déportés par le roi d'Assour après la chute de Samarie, au 8^e siècle av. J.-C. Les derniers mots du roman font ainsi écho au livre de Jérémie :

On entend des cris à Rama, des lamentations, des larmes amères : Rachel pleure ses enfants ; elle refuse d'être consolée sur ses enfants, car ils ne sont plus (Jr 31 15) ;

dans la cave où une naine pleurait, ne se cachait pas de pleurer son beau roi en agonie contre la porte aux verrues, son roi condamné qui pleurait aussi d'abandonner ses enfants de la terre, ses enfants qu'il n'avait pas sauvés, et que feraient-ils sans lui (p.1110).

Le temps suspendu final, celui d'un amour absolu, originel, est donc intrinsèquement sacré. Le temps juif serait en effet celui d'un éternel retour, un « *juif rabâchage* » comme le dit Cohen. L'expérience du temps sacré juif est perceptible par la résurgence du calendrier religieux des fêtes juives, des cérémonies traditionnelles. Ces fêtes juives ont pour fonction de conserver l'héritage des coutumes d'antan, réactualisation du temps passé. La répétition circulaire du rite caractérise le retour d'un temps circulaire ; l'exécution du rite soumet les personnages à une permanence sacrée.

Même si les références aux fêtes et aux rites de la religion juive sont plus nombreuses dans les autres romans, nous en relevons aussi dans *Belle du Seigneur* :

- Le jour du sabbat : *le Juif redevenait auguste et patriarche à son foyer donnait à sa femme et à ses enfants tout l'amour que repoussait le dehors et son foyer était un*

temple (...) et le jour du sabbat il était prince de la nation sacerdotale, heureux en ce jour de sainteté. (pp. 1000-1001) ;

- La fête de Pessah, la Pâque : *Alors dans la nuit noire où une pluie fine et froide s'abat, Solal, le roi solitaire (...) chante en la vieille langue un cantique à l'Éternel, le cantique que Moïse et les enfants d'Israël ont chanté à l'Éternel qui les a délivrés de la main de Pharaon, qui a précipité les Égyptiens au milieu de la mer, et les eaux ont recouvert les chars, les cavaliers et toute l'armée de Pharaon, et il n'en a pas échappé un seul, mais les enfants d'Israël, eux, ont marché au milieu de la mer, et les eaux ont formé comme une muraille à leur droite et à leur gauche, et ils ont vu sur le rivage les Égyptiens morts et étendus (p. 970) ;*

Mon seigneur père soulevait le plateau il disait voici le pain de misère que nos ancêtres ont mangé dans le pays d'Égypte quiconque a faim vienne manger avec nous que tout nécessaire vienne célébrer la Pâque ici avec nous. (...) Ensuite parce que j'étais le plus jeune je posais la question prescrite en quoi ce soir est-il différent des autres soirs pourquoi tous les autres soirs mangeons-nous du pain levé et ce soir du pain non-levé (...) alors il disait nous avons été esclaves de Pharaon en Égypte et l'Éternel notre Dieu nous en a fait sortir par Sa main puissante et son bras étendu. (...) Cette année nous sommes ici l'année prochaine dans le pays d'Israël cette année nous sommes esclaves l'année prochaine peuple libre (p. 981) ;

- la fête de Pourim, sorte de carnaval : [Rachel :] « à la fête des Sorts je faisais toujours la reine Esther » (p. 753).

Le ton du texte change, s'ouvre à une temporalité nouvelle en même temps qu'à la dimension sacrée et solennelle de la parole solitaire. Au temps disloqué d'un faux amour-passion répond un temps sacré, préservé par le rite. Mais les choses sacrées ne sont ce qu'elles sont que parce qu'elles se distinguent de cette autre temporalité ; sans ce temps non-sacré, il n'y aurait pas de temps sacré. Au chapitre LIV, quand se rejoue la fête de Pourim, Solal et son peuple se cachent dans la cave, dans une temporalité sacrée qui tend à triompher d'une souffrance qui dure depuis des siècles.

Pourtant, cette temporalité sacrée est battue en brèche tout au long du roman par la trame du temps historique, du nazisme qui condamne le peuple juif à la Shoah.

Amour et respect des commandements intemporels juifs se trouvent en tension et tiraillent Solal. L'amour passionné que ce dernier provoque avec ces stratagèmes s'oppose en effet au sixième commandement du Décalogue (« Tu ne tueras point »), car il s'apparente finalement à la glorification de la force, qui est « *le droit sacré du plus fort c'est-à-dire le plus*

apte au meurtre » (p. 1004), ainsi qu'au septième commandement, l'interdiction de l'adultère, explicitement outrepassé par l'encouragement à « *l'exubérance au sexe* » (p. 1003) alors que le Talmud préconise la tempérance dans ce domaine. Les deux ne sont pourtant pas présentés de manière exclusive puisque Solal conserve l'ambition que la Loi, son envie d'absolu, caractérisé par un amour pur, triomphe de la nature. Solal ne choisit jamais vraiment entre l'amour-passion et la judéité qui s'y oppose : il oscille de l'un à l'autre. Entre l'idée qu'il se fait de l'amour et la réalité à laquelle il se retrouve confronté, il refuse les manifestations intermédiaires, les compromis, sans pouvoir justifier cette soif d'entièreté, ce « goût de l'absolu » comme l'appelle A. Schaffner⁸³.

4.2. Tension et héritage d'une temporalité cyclique juive et d'une attente chrétienne

Cela dit, il ne faudrait pas oublier que Solal questionne la foi juive, met en question la pratique de rites, inapplicable dans une ère moderne. Les Chrétiens sont les héritiers du perpétuel temps juif mais avec une attente supplémentaire, l'attente d'une rédemption définitive dans la Gloire de Dieu. La modernité laïque est la fille infidèle du christianisme, suivant un temps linéaire, orienté vers un progrès toujours plus ambitieux, qui n'est plus d'un ordre divin mais humain.

L'ère messianique juive s'établit sous la condition du retour de la totalité des Juifs en Terre Promise et dans la gloire universelle du Messie. *Belle du Seigneur* tente la réunion du judaïsme et du christianisme :

La religion chrétienne toute issue de mon peuple a transformé la gentilité et par elle sur d'immenses territoires l'homme est devenu humain (...) ces deux filles de Jérusalem la juive et la chrétienne (...) toutes les deux sont reines d'humanité (p. 1005).

4.3. Solal, nouvel Adam et Messie

Solal cumule les figures rédemptrices en étant tantôt identifié au Christ tantôt à un nouvel Adam.

a. Le Christ : l'amour du prochain

Solal tend vers la figure du Messie par plus d'un aspect. Personnage en apparence athée, il exprime pourtant malgré lui des aspirations au divin. Il rappelle par certains aspects la figure christique, notamment dans son double suicide :

⁸³SCHAFFNER A. nomme son ouvrage *Le goût de l'Absolu*, op. cit.

Il y a des pas dangereux derrière moi dans cette forêt de la montagne et pourquoi me clouer non c'est moi qui me cloue à la porte d'une cathédrale dans la montagne moi qui perce mon flanc avec un clou de la cave un des longs clous qu'elle m'a donnés en souvenir moi qui dans le vent noir impérissablement clame que le jour du baiser sans fin sera moi qui me cloue (p.1009).

Assimilé à Jésus, il se cloue avec la souffrance de ses frères, sur les portes de la cathédrale, image messianique de la montagne de Dieu, là même où sera posé le corps d'Ariane⁸⁴. Solal n'a de cesse également de dénoncer l'hypocrisie de l'Église, qui a abandonné le message d'amour pur du Christ :

Je les ai mis en accusation eux et leur amour du prochain ô grand Christ trahi (p.972).

La volonté de Solal de vivre un amour pur, de racheter les femmes par un sentiment exemplaire, teinté d'un lexique emprunté au *Cantique des Cantiques*, est empreint d'un esprit biblique :

Gloire à Dieu (...) car voici celle qui rachètera toutes les femmes, voici la première humaine (p.51).

b. Le renouvellement du couple des origines : l'amour pur

Solal et Ariane sont enclins à renouveler le premier couple d'Adam et Ève, situé hors du temps. Le défi fou de Solal de séduire avec des moyens qu'aucun homme n'a jamais utilisés sublime la banale union amoureuse. Ainsi, Ariane est « l'attendue », « l'élue » (p.48) – ce qui est effectivement le cas : elle est attendue depuis trois romans – la « non-pareille » (p.50), en compagnie de Solal, elle est « unique et différente », « la première humaine » (p.53). Solal et Ariane sont « comme Adam et Ève dans le jardin d'Éden » (p. 179).

Ariane elle-même réinterprète le mythe originel :

Ô mon amour pourquoi ne pas être avec moi ici dans ce bain chaud délicieux on serait si bien tous les deux si pas assez de place (...) depuis Adam (...). Ève la première idiote qui disait personne comprend mon Adam personne ne se rend compte la merveille qu'il est (p.675).

Mais Ariane n'est pas aussi pure que l'Ève originelle ; elle est lucide quant à sa faiblesse, son aveuglement passionné (pp.470, 498).

⁸⁴ AMENAN G. K., *op. cit.*, p.390.

Le nouveau couple adamique devrait être rédempteur. Dans le roman, cet Adam ne connaît le péché qu'à cause de la femme : c'est en recherchant une tendresse supérieure qu'il commet le péché de chair. D'ailleurs, Solal incarne ensuite le Christ lui-même, devant sauver l'humanité tout entière.

La restauration du couple de la Genèse est inséparable du péché originel. Solal et Ariane ont fauté. Le héros affirme même que le péché n'est que le résultat de la « *confuse honteuse conscience que nous avons de notre nature babouine et de ses affreux affects* » (p.404).

Les deux figures rédemptrices induisent un problème de temporalité de taille : faut-il rechercher un paradis perdu ou espérer un paradis à venir ? Ce qui relie Solal à Adam le pousse à un retour à la nature, provoqué par le péché originel mais Solal est également étroitement lié au Messie, à l'absolu sacré de la Loi.

Ceci étant, la recherche d'un temps absolu caractérisé par un amour pur, d'un paradis (retrouvé ou à venir) est confronté à une réalité tout autre, qui n'admet pas une quelconque libération du peuple juif : la réalité historique du nazisme.

5. L'Histoire et *Belle du Seigneur* : temps de la narration et de la fiction

La dernière phrase du roman, si elle nous a permis d'aborder la question complexe d'une temporalité sacrée et absolue, nous donne encore l'occasion de justifier la nécessité d'un point sur la référence aux événements réels, historiques : « *ses enfants qu'il n'avait pas sauvés* » sont les Juifs terrés dans la cave de Jacob Silberstein en Allemagne, avec la naine Rachel. Nous ne pouvons décidément pas faire abstraction du temps réel dans la diégèse.

Chaque texte littéraire a une temporalité qui lui est propre et cette réalité temporelle comprend aussi les événements historiques ; chaque texte est un discours sur le temps. À cette représentation préside nécessairement une certaine conception du temps. Afin de comprendre les références historiques mentionnées au fil du roman, nous avons mis en Annexe (I) le tableau des événements historiques réalisé par Gisèle Amenan Kouassi⁸⁵.

⁸⁵ Voir « Annexe : Tableau récapitulatif des références aux événements réels au cours de la narration ».

Sans rupture apparente, l'auteur insère des références au réel dans le discours narratif : de l'espace et du temps romanesques, nous passons à un espace et à un temps réels. Les mondes politique, via la S.D.N., et culturel sont exploités. Une bonne part de la satire sociale passe en effet par le persiflage des idoles d'alors (Bach, Mozart, Racine, Vinci, Proust, Bergson, Kafka), persiflage assumé tant par les personnages que par l'auteur.

Cohen ne révèle rien d'autre que ce qu'il juge nécessaire que le lecteur sache. Même si le cycle romanesque dans son ensemble n'évoque que rarement les événements historiques, le peu de mentions qu'il en est fait ne saurait être passé sous-silence ; ces réalités n'en ressortent d'ailleurs que davantage. Cohen, auteur juif, évoque à plusieurs reprises la situation de guerre et la Shoah, à venir dans la narration. Un épisode entier est consacré dans *Belle du Seigneur* à la persécution juive, l'épisode de la naine Rachel, dans la cave Silberstein, difficile à situer précisément dans le temps (chapitre LIV).

L'éternelle persécution juive mêle passé et présent : Saltiel, dans un raccourci très précis, donne l'image d'un peuple à la destinée tragique :

Avant-hier les pogromes en Russie et ailleurs, hier l'affaire Dreyfus, aujourd'hui la grande méchanceté des Allemands, demain Dieu sait quoi (p.155).

La naine Rachel prédit la Shoah à venir par l'image des fours crématoires et confie à Solal :

Ils nous brûlaient au treizième siècle ! Ils nous brûleront au vingtième siècle ! Il n'y a pas de salut pour nous, sache-le mon cher (p. 570).

L'accent est mis sur la tragique continuité de l'antijudaïsme passé et présent.

Le destin du peuple juif qui le conduit à revivre sans cesse la même tragédie tout comme Solal paraît sans cesse revivre la même histoire au fil des récits, pris entre le choix d'un amour étouffant ou celui de renouer avec les Juifs. La guerre et la persécution à venir constituent la toile de fond historique de l'histoire d'amour de *Belle du Seigneur*. Elles mettent en cause un élément essentiel du roman, la S.D.N.

Le temps d'Adrien Deume à la S.D.N

Adrien Deume, membre B, passe de longues journées ennuyeuses et hypocrites à la S.D.N. Cohen dresse ainsi le constat de l'échec de la diplomatie internationale à l'heure de la mise en application de la doctrine de l'expansion allemande⁸⁶. L'immobilisme d'Adrien semble rendre compte des difficultés que connaît la S.D.N dans les années 1920 et 1930. Il s'agit alors du seul organe compétent pour traiter des problèmes géopolitiques, notamment de la colonisation. Son bon fonctionnement ne peut être assuré que par la neutralité des fonctionnaires qui y travaillent, ce qui est loin d'être le cas d'Adrien.⁸⁷ Celui-ci tient des propos indignes d'un membre de la S.D.N. À travers lui, c'est tout l'univers et l'hypocrisie du travail de l'institution qui sont stigmatisés. Adrien et Ariane entament un dialogue à propos des indigènes du Cameroun, un véritable réquisitoire dressé par l'auteur :

- *Est-ce qu'on traite bien, ces indigènes ? (Ariane)*
- *Bien sûr qu'on les traite bien. Sois tranquille, ils sont plus heureux que nous, ils dansent, ils n'ont pas de soucis. (Adrien)*
- *Comment savez-vous qu'on les traite bien ?*
- *Eh bien, les gouvernements nous envoient des informations.*
- *Vous êtes sûrs qu'elles sont exactes ?*
- *Bien sûr qu'elles sont exactes. Elles sont officielles.*
- *Et après ? Que faites-vous de ces informations ?*
- *Eh bien, nous les soumettons à la Commission permanente des mandats.*
- *Qu'est-ce qu'elle fait, cette commission, pour le bien des indigènes ?*
- *Eh bien, elle étudie la situation, elle félicite la Puissance Mandataire de son action civilisatrice.*
- *Mais si les indigènes sont maltraités ?*
- *Ça n'arrive pratiquement jamais. (...)*
- *Il y a donc eu des mauvais traitements. Alors dans ce cas que fait cette commission ?*

⁸⁶ Bélisle, M. (2010). *Le drôle de roman. L'oeuvre du rire chez Marcel Aymé, Albert Cohen et Raymond Queneau*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal (Espace littéraire), p. 147.

⁸⁷ Amenan G. K. (2013) *Les formes du temps dans l'oeuvre d'Albert Cohen*. (Thèse de doctorat). Université de la Sorbonne nouvelle, Paris III, pp. 184, 186.

- Elle émet des vœux, disant qu'elle fait confiance à la Puissance Mandataire, qu'elle espère que l'incident ne se renouvellera pas, et qu'elle accueillerait avec gratitude toutes informations que les autorités compétentes estimerait opportun de lui fournir sur les développements récents. Oui parce qu'en cas d'abus ou de sévices, rapportés d'ailleurs plus ou moins exactement par la presse, nous employons de préférence le terme « développements » qui fait plus convenable, plus nuancé.

- Mais si les vœux ne servent à rien ? Si on continue à maltraiter les indigènes ?

- Ah, qu'est-ce que tu veux ? On ne peut quand même pas froisser un gouvernement. C'est très susceptible, les gouvernements. Et puis, ils alimentent notre budget. Mais en général tout va très bien. Les gouvernements font leur possible. Nous avons des rapports très cordiaux avec les représentants (p. 104).

L'attitude d'Adrien, dépourvue d'humanité, éclate pourtant quelques pages auparavant, sans faux-semblants et en contradiction avec les propos incompatibles tenus ensuite avec son épouse :

Adrien en avait marre d'accuser réception de ce mémoire du gouvernement français sur des histoires de trypanosomiase au Cameroun ! Il s'en foutait bien des bicots du Cameroun et de leur maladie du sommeil. (...) Salauds de bicots du Cameroun ! Qu'ils crèvent tous de leur maladie du sommeil et qu'on n'en parle plus ! (pp.59-60).

Son attitude est contradictoire à plus d'un titre : méprisant vis-à-vis des Juifs, il ne cache pourtant pas son intérêt envers le sémite Solal, haut placé, puisque « en somme, la seule protection efficace, c'était l'intervention d'huile de la maison (...) et c'était le Solal qui décidait de tout dans cette boîte » (p. 69) :

Il y avait tout de même une différence entre une association de youpines et le gouvernement de sa Majesté Britannique ! (p.58, à propos de l'Association des femmes juives de Palestine) ;

ce Solal de mon derrière (...). Un youpin né en Grèce et naturalisé français, ça c'est du propre ! » (p.68).

Adrien n'hésite pas à affirmer ensuite avoir « toujours trouvé le S.S.G. extrêmement sympathique » (p.86).

De façon générale, Adrien n'a pas d'avis tranché ni de personnalité propre : il se contente de mimer différents personnages et ainsi d'adopter des attitudes parfois contradictoires :

Si l'homme fort, sacrément viril et casse-cou, était l'idéal habituel d'Adrien Deume, il en avait d'autres, tous différents, archétypes contradictoires et interchangeable (pp.83-84).

En cela, Adrien n'est, somme toute, pas différent des autres membres, même les plus élevés tel Benedetti, qui à l'arrivée du secrétaire général de la Société des Nations,

se précipita, le visage illuminé d'amour. Cet amour n'était pas simulé, Benedetti étant social au point de sincèrement admirer et aimer tout puissant susceptible de lui être utile. On n'exprime efficacement, et par conséquent avec le maximum de profit, que les sentiments sincères. (...) Benedetti était persuadé, même seul devant sa glace, d'aimer le secrétaire général et de le trouver grand homme. Il avait tout aussi sincèrement aimé et vénéré le précédent secrétaire général. Mais lorsque ce dernier démissionna, il l'oublia à l'instant, trop plein qu'il était de son enthousiasme pour Sir John dont la photographie remplaça aussitôt dans son bureau celle de son prédécesseur (p. 312).

A. Cohen ne fait pas de la politique mais dénonce les mécanismes administratifs, les ambitions et les rapports mondains des fonctionnaires ; ce lieu censé être prestigieux n'est en réalité que mesquin, un lieu de tromperies.

Le temps de la S.D.N. est détraqué, trahissant les mécanismes administratifs d'une société de faux-semblants : une journée d'Adrien est ainsi répartie sur sept chapitres, étalée sur septante-sept pages : chapitres IV (pp. 55-77 (vingt pages), V (pp. 75-92 (dix-huit pages), VI (pp. 93-105 (treize pages), VII (pp. 106-110) (cinq pages), VIII (pp. 111-116 (six pages), IX (pp. 117-124 (huit pages), X (pp. 127-133 (sept pages). Oisif, il fragmente son temps pour occuper sa journée. Pendant que la politique antisémite imposée par l'Allemagne et Hitler depuis son accession au pouvoir en 1933 fait ses premières victimes juives, le petit Deume peine à se rendre à son service chargé justement de protéger les opprimés. Ce mardi de mai 1935 est un jour lugubre pour le petit fonctionnaire qui subit chaque journée au travail. À peine arrivé au bureau, il tire déjà sa montre-bracelet pour regarder l'heure :

Quelle heure ? ; Bientôt quatre heures vingt. Plus qu'une heure et quarante minutes jusqu'à six heures (p. 62).

Ces quelques pages mettent en exergue l'inactivité d'Adrien, déjà initiée dans *Mangeclous* aux chapitres XLII, XLV et XLVI, qui ne cesse de décompter les heures :

Bientôt quatre heures vingt (p. 62) ; six heures et quart (p. 105) ; six heures cinquante-cinq (p.109) ; sept heures trois (p. 110) ; sept heures quatorze (p. 111).

Cette temporalité aliénante renvoie « *au vide théologique qui caractérise le monde occidental de la S.D.N.* »⁸⁸.

La description des quatre heures d'Adrien au travail durant sept chapitres déploie un temps morcelé, tendu vers des objectifs dérisoires, dont celui de passer du statut de membre B à celui de membre A. Le temps d'Adrien n'est rien d'autre que cette succession immuable et homogène de jours de travail et de repos qui le conduisent à la retraite (« *Mardi aujourd'hui, jour lugubre, jour sans espoir. Encore trois jours et demi à tirer* », p.62), durée étale, homogène, où l'événement n'a pas sa place ;

*comme l'objectif est sans surprise, c'est un compte à rebours plutôt qu'un engendrement, une involution plus qu'une évolution, et le terme de la carrière n'est qu'une version bureaucratique de la fin de l'Histoire*⁸⁹.

Adrien apparaît rapidement dans le milieu de la S.D.N. comme un incompetent paresseux et gonflé d'orgueil :

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 ! (...) Ennobli de sociale importance, il répondit au salut de l'huissier par un hochement protecteur (p. 55) ;

Nom de Dieu, quatre nouveaux dossiers ! Seize en tout avec les douze d'hier ! Et tous pour action ! (p. 56) ;

il feuilletait les nouveaux dossiers avec avidité (p. 57).

Adrien Deume est l'incarnation parfaite du temps sclérosé de la S.D.N., un temps mécanique dont les indices matériels sont la montre et l'horloge sans cesse consultés par Adrien :

Il s'étira en gémissant, sourit à la montre-bracelet achetée le mois dernier mais toujours nouvelle à son cœur (...) une Patek Philippe, la meilleure marque suisse (...) mon vieux chronomètre de première classe (p. 58) ;

Pour se consoler, il embrassa sa montre-bracelet. Entre quatre murs, sûr du secret, il lui donna un petit baiser. Chouchou, lui dit-il (p. 62) ;

pas débrouillard, en somme, le sieur Wolfgang Amadeus ! (...) C'est pas lui qui aurait pu se payer une montre de neuf cent balles suisses ! (p.64).

⁸⁸ SCHAFFNER A., *op. cit.*, p. 81.

⁸⁹ AMENAN G. K., *op. cit.*, p. 192.

Le temps détraqué de la S.D.N. est celui d'une société qui ne l'est pas moins, primaire et brutale. Le vocabulaire utilisé dans le contexte du Palais des Nation est guerrier (p. 55 : « *armé de sa lourde canne à corbin d'ivoire* » ; p. 57 : « *loueur se préparant au combat* » ; p. 60 : « *il alla d'un pas guerrier* ») ; la société décrite est semblable à la société féodale, les hauts gradés écrasent les membres moins élevés. Lors du cocktail chez les Benedetti, au chapitre XXVI, les employés de la S.D.N. ainsi que les relations mondaines sont finalement ramenés à leur condition animale, dans un monde de chasse et de pêche :

- Assimilation aux insectes : « *la bourdonnante cohue* » (p. 303) (aussi qualifiée de « *jacassante cohue* », p. 311) ; les égaux ont leurs « *antennes en action* » (p. 305) ; les déplacements du vieux Finkelstein, méprisé et isolé, toute la durée du cocktail, faisant des allers-retours vers les sandwiches, rappellent ceux d'un insecte (p. 311) ;

- Le monde des prédateurs et proies : « *l'espoir du poisson de choix, un surimportant à harponner dès que possible* », « *proie future* » qui « *flaire le danger* » (p. 303) ; « *une nouvelle proie* » à « *harponner* », « *l'occasion de capture* », « *doux et patient comme le phoque devant le trou creusé dans la glace et où va peut-être apparaître le poisson* » (p.304) ; une journaliste « *rôde* » (p. 306) ;

- Les bas instincts animaux : « *aucun de ces mammifères habillés et à pouces opposables n'était à la recherche d'intelligence ou de tendresse* » ; « *en cette volière, le sexuel primait parfois, atténuant ou supprimant le social* » (p. 306) : « *il n'y a qu'à leur donner de bonnes choses à manger et les importants accourent* » (p. 307) ;

- Les femmes réduites à des femelles : « *une jeune interprète, idiote (...), pourvue de mamelles non encore tombantes et exposant ses grotesques fesses* » (p. 306) ; « *une vache rousse et molle engueulait tout bas son mari* » (p. 307) ; « *une dactylo, sorte d'obèse petit rat musqué* » (p. 310)

- Les hommes réduits à des mâles : « *le porcelet Croci* » (p. 307), « *petit porc* » (p. 308) ; le mari de la vache rousse, « *un long singe voûté, crépu et angoissé* » (p. 307).

L'invitation à cette réunion stérile se reproduit chaque mois, les personnes moins importantes étant invitées selon un cycle plus ou moins espacé (les déshérités ne sont invités qu'une fois par an, tout comme les « impossibles », pp.310-311).

Ce cocktail chez les Benedetti s'achève sur un affreux constat de l'auteur, à propos de la S.D.N. mais pas seulement. Le faux-amour intéressé, de surface, est moins pire que celui qu'il cache,

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 (p.313).

Conscient de cette réalité, Solal, pourtant amoureux d'Ariane, ne supporte pas l'amour qui lui est porté par celle-ci, qui a rejeté le vieux Juif édenté pour le beau Solal, grand, plein de force et de santé, un amour de la puissance également, tout compte fait, aux yeux de l'amant :

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 racine secrète 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 (p.358).

L'amour-passion charnel n'est finalement qu'une des expressions de l'amour de la force et de la puissance, naturellement condamné.

6. Un emploi postmoderne des temps

Nous avons vu que la narration de *Belle du Seigneur* n'est pas exempte de références à des événements réels. Les repères historiques, choisis parmi nombre d'autres, placent le lecteur en terrain connu. Mathieu Bélisle⁹⁰ compare ainsi l'écriture cohénienne à un palimpseste : ne conservant que quelques témoignages du paysage temporel réaliste pour réaliser son projet sans trop de heurts, les personnages peuvent développer un caractère excentrique dans des espaces clos (chambres, hôtels, villas). Sans échapper à l'Histoire, les fictions d'Albert Cohen se déroulent par-dessus celle-ci. C'est pourquoi l'imaginaire cohénien apparaît si souvent comme à la fois étranger et familier au lecteur. Étranger notamment parce que la focalisation empruntée n'est pas celle du lecteur occidental, mais bien celle d'un étranger, de l'habitant du ghetto juif de Céphalonie. En raison de la distance géographique et culturelle, Solal, les Valeureux et le narrateur même sont en complet décalage, accusant un

⁹⁰ BELISLE M. (2010). *Le drôle de roman. L'oeuvre du rire chez Marcel Aymé, Albert Cohen et Raymond Queneau*, 2010, p. 146-147.

retard impossible à combler vis-à-vis de la modernité. Ils squattent malhabilement le présent. Même Solal, dont la réussite sociale ne fait pourtant pas de doute, apparaît perdu dans le monde moderne, rappelant Don Quichotte que le narrateur évoque ainsi dans *Solal* comme n'admettant « *que les incursions dans les siècles passés ou dans les pays de rêve* » (p.132). Pour comprendre le point de vue de Solal, il faut se rappeler qu'il vient du monde des Valeureux.

Le temps du récit est abordé du point de vue d'un personnage isolé, issu d'un ghetto et appartenant à la branche cadette des Solal. Cette famille juive de Céphalonie échappe aux limites géographiques, sociales et temporelles, en se transportant en direction d'une patrie originelle française lointaine et fantasmée⁹¹. Solal, tout droit sorti d'un milieu où le temps est celui des Valeureux, figé dans « *un temps qui n'obéit pas aux exigences de la narrativité* »⁹², est introduit par le narrateur dans un monde qui lui est étranger, qui obéit à une logique temporelle différente de la sienne, brutale et segmentée. Il demeure étranger à cet univers dans lequel il s'efforce pourtant de trouver une place. Néanmoins, le naturel revient toujours au galop, notamment dans le projet d'enlèvement d'Ariane, pour le moins baroque et pour lequel il fait appel à sa famille non moins baroque, rappelant le temps semblable à celui des contes et le langage d'un autrefois imaginaire :

Les voici, les Valeureux, les cinq cousins et amis fieffés, tout juste arrivés de Genève, les voici les grands discoureurs, Juifs du Soleil et du beau langage, fiers d'être demeurés citoyens français de Céphalonie, fidèles au noble pays et à la vieille langue (p.140).

Les Valeureux, ridicules, menteurs, naïfs, toujours dans l'exagération, sont pourtant la famille de Solal. Ils sont présentés avec amour et douceur tant par le héros que par le narrateur, alors qu'ils sont méconsidérés par la plupart des personnages représentatifs⁹³ du temps du vide (dont Adrien – tant que Solal ne devient pas intéressant pour son ascension

⁹¹ L'espace d'une France imaginaire fournit des modèles littéraires à la hauteur des ambitions des Valeureux : « *Durant les soirées d'hiver, les cinq amis lisaient ensemble Villon, Rabelais, Montaigne ou Corneille, pour ne pas perdre l'habitude des tournures élégantes* » (*Mangeclous*, p. 34). Les tournures élégantes en question, par leur syntaxe, font souvent écho à la tradition des contes : « *Oncques ne chus-je en telle embûche* » (*Solal*, p. 33) ; « *Peu me chaut* » (*Mangeclous*, p. 65), « *Suprême, ce café de luxe. Il m'a conforté l'âme* » (*Belle du Seigneur*, p. 152).

⁹² CARAION M., « Portrait de romancier en bavard : Albert Cohen, pasticheur de lui-même » in *Littérature*, n°92, 1993, p.18.

⁹³ Exemple à la page 144 : l'oncle, dans sa tenue improbable, est considéré avec méfiance par le concierge du Ritz.

sociale – ou la mère Deume, et, surtout, la S.D.N, personnification du temps stérile et segmenté).

Cependant, Solal a une égale, exclue du monde et supérieure à celui-ci : Ariane. Bien que genevoise, elle se trouve en décalage avec le monde moderne, dont elle se tient à l'écart (dans sa chambre ou sa salle de bain) : elle échappe au temps stérile par ses rêveries et, si elle attend son amant, son attente est celle d'un moment hors du temps, aux côtés de celui-ci. Solal tente d'abord de la séduire comme un prince de conte de fées, accourant à cheval dans les bois et déguisé, comme un beau prince charmant enlaidi par un sortilège séduit pourtant sa bien-aimée. La désillusion d'un amour pur et idéal, la répulsion d'Ariane pour un vieillard édenté, contraint Solal à employer la séduction physique, un stratagème amoureux qui ne peut que les soumettre tous les deux au temps qui passe. Si Solal refuse tout faux-semblant en dévoilant les mécanismes de son piège, il ne garde pas moins pour autant la nostalgie d'un amour-passion éternel. Si la passion dure le temps qu'elle doit durer, les amants refusent de la faire évoluer et s'enferment dans un temps qui se sclérose peu à peu.

Conscients (et chacun conscient que l'autre en est conscient) que le temps de la passion n'est pas éternel, mais aussi que la négation d'un temps-passion, c'est-à-dire un temps d'ennui et de vide, risquerait de leur faire perdre tout amour (une peur légitime au vu de leurs expériences respectives : Ariane a vécu un temps d'ennui avec Adrien, un être vil, qu'elle quitte pour Solal), ils s'efforcent de jouer le jeu malgré tout, une comédie qui les mènera pourtant à ce même temps-ennui. La mort seule pourra les délivrer ; salvatrice, elle réinstaura le temps éternel de l'amour des débuts.

L'attitude de Mariette à propos de l'amour ne saurait valoir pour Solal : ce dernier n'est ce qu'il est que par ses origines juives, appartenant au temps des Valeureux, qui n'a pas cours dans le monde occidental. Renouer avec ses racines exclut l'adaptation au monde occidental, comme il en a déjà fait l'expérience avec Aude.

La durée diégétique de cette (tentative de) passion de deux ans et quatre mois, si elle est plus importante que celles des romans « valeureux », est bien moindre que celle de *Solal*, et s'étale sur plus de mille pages, cent-six chapitres et sept parties. Le temps est dilaté, nous amenant à faire l'expérience d'un temps vide qui s'égrène – inutile *stricto sensu* dans l'avancée de la narration –, d'un temps en expansion du fait de rêveries et de soliloques, purs

moments de fantaisie et de création, d'un temps parfois féérique – mais aussi souvent étrange – qui s'explique par le point de vue juif de Solal et du narrateur⁹⁴. Mais le temps s'accélère aussi parfois brutalement, nous propulsant quelques mois plus tard au moyen d'ellipses, nous soumettant ainsi à une grande variabilité.

Le temps de *Belle du Seigneur* suit à la fois un mouvement général cyclique (histoires d'amour soumises aux mêmes obsessions ; retour des mêmes personnages et de structures propres aux romans précédents) et progressif à la fois (il n'y aura cette fois plus de troisième chance, Ariane est la dernière des amantes de Solal, annoncée par toutes celles-ci). Le temps sclérosé dénoncé par l'image de la S.D.N. comme typique d'un amour bestial du pouvoir et de la violence n'est finalement pas si différent du temps en déliquescence de leur passion, qui s'efforce de maintenir l'éphémère, de rétablir un temps intemporel et idéal de conte de fées, et qui, finalement, obéit au même amour du pouvoir et de la puissance, dénoncé à travers tout le roman. Celui-ci s'achève cependant sur une note intemporelle : le hors-temps s'accomplit par la mort des deux amants, qui retrouvent la passion des débuts.

Ce retour cyclique est caractéristique de la religion juive, symbole d'éternel par la remémoration et la réactivation des rites fondateurs. Pourtant, l'évolution a fait de cette temporalité juive la mère d'une autre temporalité, faite d'attente, elle-même à l'origine du temps désagrégé d'une société moderne laïque. La recherche d'un amour pur et éternel est non seulement tiraillée entre deux temporalités sacrées, l'une tournée vers un paradis perdu, à reconquérir grâce au renouvellement du couple de la Genèse, l'autre vers un paradis à venir, dans la Gloire du Christ, mais encore cette quête d'éternel, déjà en tension entre deux visions du sacré, s'oppose au temps désagrégé, laïc, qui en découle finalement. La quête d'un amour pur se révèle impossible dans un temps désagrégé, une parodie de l'amour éternel est seule possible.

⁹⁴ Nous développons ce point au quatrième, « La tentation de l'absolu ».

III. Une tension géographique : entre Orient et Occident

« Une seule relation logique, réversible à tout moment, détermine toute une série de lieux identiques qui s'emboîtent les uns dans les autres. Le sentiment d'inquiétante étrangeté implique le retour à cette organisation particulière de l'espace où tout se réduit au-dedans et au dehors et où le dedans est aussi le dehors. »⁹⁵

Si la temporalité de *Belle du Seigneur* apparaît comme bouleversée, son espace n'offre pas davantage de stabilité. L'espace géographique de *Belle du Seigneur*, celui de l'Europe occidentale, ne prend sa pleine mesure qu'en comparaison avec un autre type d'espace, proche-oriental celui-là, présent dans le reste du cycle romanesque.

C'est pourquoi nous commencerons par un bref panorama des différents espaces, incarnés par différents personnages. La présence de personnages orientaux justifie en effet selon nous la prise en compte du monde oriental dans le roman occidental qu'est *Belle du Seigneur*. Nous nous interrogerons également sur la rencontre de ces deux univers à travers le personnage de Solal. Il serait cependant dangereux, comme nous le verrons, de succomber à la tentation d'opposer de façon simpliste ces deux univers.

Nous nous intéresserons alors à la position de Solal en tant qu'exilé et étranger et analyserons les lieux traversés ou occupés par Solal et Ariane dans ce vaste espace européen : sont-ils révélateurs des deux personnages, et, si oui, en quoi ? Rappelons que les sentiments d'étrangeté au monde, d'exil, ainsi que la récurrence de lieux de passage sont des thèmes-clefs de la notion de postmodernité : nous verrons ce qu'il en est dans ce roman.

Nous terminerons en abordant la portée « sacrée » de la géographie de *Belle du Seigneur*, dans l'écheveau de sens que présentent les lieux dans ce roman.

⁹⁵ « L'espace de l'inquiétante étrangeté », *Le Dehors et le Dedans, Nouvelle revue de psychanalyse*, n°9, 1974.

1. Un panorama des lieux dans l'œuvre romanesque d'A. Cohen

Pour comprendre l'univers très occidental de *Belle du Seigneur*, il est nécessaire d'avoir en mémoire l'univers oriental rencontré dans les précédents romans, *Solal*, *Mangeclous* et *Les Valeureux*.

Nous verrons pourtant que, alors qu'ils sont diamétralement opposés, le monde des Valeureux et celui des « Gentils »⁹⁶ entrent parfois en contact de façon inattendue.

Pour présenter cette division en deux espaces dominants dans le cycle romanesque, nous avons principalement utilisé le deuxième chapitre de l'ouvrage de Denise Rachel Goitein-Galperin, *Visage de mon peuple*⁹⁷.

1. 1. Le monde des Valeureux : Céphalonie

Belle du Seigneur ne se déroule pas dans le séjour naturel des Valeureux, l'île grecque de Céphalonie, mais son atmosphère y transparaît pourtant à travers la présence des oncles de Solal dans le roman :

Les voici, les Valeureux, les cinq cousins et amis fieffés, tout juste arrivés à Genève, les voici, les grands discoureurs, Juifs du soleil et du beau langage, fiers d'être demeurés citoyens français en leur ghetto de l'île grecque de Céphalonie, fidèles au noble pays et à la vieille langue (p.140).

a. Les Valeureux

Le lieu originel de notre héros est l'île de Céphalonie. Dans les trois autres romans, celle-ci prend la forme d'une île enchantée, parfumée et luxuriante, baignée d'une mer violette (p.452). Au sein de cette île féérique se trouve le ghetto juif, replié sur lui-même et grouillant d'activités fiévreuses et inutiles. Le clan des Solal, branche cadette, en est son élite ; les Valeureux de France se réclament fièrement de leurs origines françaises.

Il y aurait déjà là matière à réfléchir sur le flou géographique des origines de notre héros : bien que Solal soit expatrié dans le monde occidental, loin de sa famille et de son lieu de naissance grec, le clan Solal est en réalité d'origine occidentale, même s'il s'agit aussi d'une

⁹⁶ Tels que les surnomment les Valeureux, voir e.a. p.152, 154, 155.

⁹⁷ GOITEIN-GALPERIN D. R., *Visage de mon peuple*, 1982, pp.40-57.

famille juive, peuple nomade et sans patrie s'il en est (le vieux Jérémie que l'on rencontre dans *Mangeclous* en est l'exemple parfait).

Revenons au monde des Valeureux, isolé géographiquement et historiquement, tourné vers un passé lointain, un âge d'or, propice à l'éclosion des rêves extravagants des Valeureux. Chacun d'entre eux exerce un (ou plusieurs) métier(s), modeste(s), mais accompli(s) dans une dignité tout aristocratique.

Nous rencontrons les cinq cousins dans *Belle du Seigneur*, qui apportent avec eux une étincelle propre à leur lieu de vie. Ils paraissent aussi immuables – tant physiquement que psychologiquement – et aussi fantaisistes que leur île.

Chacun d'entre eux porte un accoutrement et manifeste des traits de caractère particuliers qui ne varient pas. Profitons de l'occasion pour présenter ces personnages récurrents (voir pp. 140-141).

L'oncle Saltiel est le plus vieux des Valeureux. Il s'agit d'un vieillard ingénu et solennel. Coiffé d'une toque de castor, coquettement revêtu d'une redingote noisette, toujours fleurie, il porte des « *culottes courtes assujetties par une boucle sous le genou* », des bas gorge de pigeon, des souliers à boucles, un anneau à l'oreille, un col empesé, un gilet à fleurs ainsi qu'un châle sur ses épaules frileuses. Ruiné par ses innombrables inventions ingénieuses, il mène une existence pieuse, paisible et digne. Le vieil oncle est fou de son neveu Solal, qu'il considère comme son fils.

Bien différent est Matthatias, le « *Capitaine des Avars dit Mâche-Résine, dit Veuf par Économie, dit Compte en Banque* » : « *sec, calme, circonspect et jaune* », il est manchot d'un bras droit qui s'achève par un crochet de cuivre ; il a les oreilles pointues et le regard oblique. Il se montre toujours à l'affût d'un profit à tirer. Sa toque verte et sa blouse jaune finissent d'en faire un personnage peu avenant.

Mangeclous est le seul des Valeureux à n'être désigné que par son surnom, qui fait référence à son insatiable appétit. Il porte l'honnête prénom de Pinhas mais n'est pratiquement jamais désigné ainsi. Mystificateur de génie, éloquent, subtil, fin psychologue, athée et esprit critique, celui que l'on appelle le « *Bey des menteurs* » se targue d'exercer une soixantaine de métiers, plus ou moins louches. Son apparence est encore plus étonnante que celle de ses comparses : « *long phtisique à la barbe fourchue et au visage tourmenté* », il

arbore un haut de forme et une redingote croisée sur sa poitrine velue. « *Prodige de laideur et de crasse, défi vivant au savoir-vivre le plus élémentaire* » comme le décrit si bien D. R. Goitein-Galperin⁹⁸, Mangeclous se déclare pourtant gentleman et fervent admirateur de la famille royale anglaise. Vorace mais maigre, vainqueur éternel proclamé en proie à des crises mélancoliques, ironique mais capable d'élans sentimentaux, critique des mœurs hypocrites de l'Occident et admirateur passionné du grand monde, créateur de mensonges insensés qui veut faire éclater la vérité, Mangeclous est l'incarnation du paradoxe.

Le petit Salomon au cœur pur est tout son opposé : il est d'ailleurs bien souvent l'innocente victime de ses taquineries. Le visage rond et imberbe, constellé de taches de rousseur, l'épi dressé, ce petit cireur de souliers est également vendeur d'eau d'abricot et de beignets, selon les saisons. Naïf, chaste et rempli de tendresse, il dispense gratuitement ses services et boissons à ses amis ainsi qu'à ceux qui sont dans le besoin. Le petit bonhomme dodu est invariablement vêtu d'une courte veste et de culottes bouffantes, les mollets nus.

Salomon cherche protection contre les moqueries de ses amis auprès du grand Michaël, « *le janissaire* ». Ce dernier possède de belles moustaches noires en crocs qui ont du succès auprès des dames. Il est vêtu, à la grecque, de bas blancs retenus par une cordelette rouge et est chaussé de babouches à pointe recourbée et surmontées d'un pompon rouge. Il est le seul des Valeureux à être séduisant et le seul du ghetto à porter d'authentiques pistolets damasquinés à la ceinture.

Les Valeureux sont présentés à maintes reprises dans les différents romans sans qu'il y ait les concernant le moindre changement, la moindre évolution... à l'image de leur île. Même la mort n'a pas de prise sur eux. En effet, à la fin de *Solal*, lors de leur bref passage en Palestine, Saltiel et Salomon sont tués « sans en mourir », réapparaissant quelques pages plus loin.

La demeure de chacun est à l'image de sa personnalité et de sa nature. Saltiel vit dans un ancien pigeonnier coquettement aménagé, petit mais propre. Matthatias a, quant à lui, élu domicile dans un coin reculé du ghetto, dans lequel il espère un jour découvrir un trésor oublié tandis que Mangeclous habite une cave pleine de méandres, parfaite pour mettre à exécution ses différents projets et ses idées mystificatrices, comme l'Université de Céphalonie (« *Quelle*

⁹⁸*ibid.*, p.42.

université ? demanda Matthatias cependant que l'oncle Saltiel haussait les épaules. C'était dans ta cuisine et tu étais le seul professeur », p. 143). Salomon au contraire habite une adorable maisonnette jaune et rouge. Seul Michaël est au dehors, au contact de tous.

Qu'en est-il alors dans notre roman, hors de leur lieu d'origine ? Et comment les autres Juifs, hors de leur ghetto, parviennent-ils à s'adapter au monde occidental ?

b. Adaptation à l'Occident dans Belle du Seigneur : une mise à l'écart

Commençons par répondre à la seconde question. Le monde bariolé et excessif des Valeureux, de l'île originelle, est celui du vrai, de l'essence invisible qui coïncide parfaitement avec le visible (vêtements, apparence physique, habitation). Cet univers de l'essence invisible se situe nécessairement à l'écart du monde extérieur, dans un espace clos, tenu secret. C'est ainsi que les Juifs se réfugient dans les caves (la cave du quartier Saint-Germain dans *Solal* et la cave Silberstein dans *Belle du Seigneur*).

Les Valeureux – comme les autres Juifs – amènent avec eux leur espace dans *Belle du Seigneur*, sans se mêler pour autant au « nouveau monde » : même s'ils rêvent parfois d'y obtenir d'extraordinaires succès, ils se limitent en réalité à des fanfaronnades. Quand les Valeureux rentrent dans l'hôtel du Ritz (p.144, 150) ou dans la S.D.N., c'est à la demande de Solal et leurs mésaventures y sont cocasses et burlesques. Ils revêtent quelques oripeaux supplémentaires, censément pour s'adapter aux coutumes du lieu. Mais, en fin de compte, ce déguisement ajouté au fond originel ne fait que souligner l'écart insurmontable entre le monde des Valeureux et le monde policé de la scène européenne :

Mangeclous s'admira dans la petite glace de sa chambre. Frac neuf à beaux revers soyeux. Cravate lavallière à pois jetant une note diletante. Chapeau panama, vu la chaleur. Souliers de plage, à cause de la délicatesse de ses orteils. Raquette de tennis et canne de golf pour faire diplomate anglais. Gardénia à la boutonnière. Lorgnon érudit, solennisé d'un ruban noir que ses longues dents mordillaient galamment. Enfin, tenue en réserve dans ses basques, la grande surprise qu'il sortirait au bon moment, juste avant d'être reçu par le seigneur Solal. Oui, il était plus prudent de placer devant le fait accompli ce bon Saltiel qui faisait un peu trop le tatillon.

Peu après entrèrent Matthatias et Michaël. Ce dernier avait gardé son uniforme d'huissier synagogaal : gilet doré de petits boutons et de soutaches, fustanelle tuyautée, babouches à pointe recourbée et surmontée du pompon rouge, large ceinture d'où sortaient les crosses damasquinées de deux antiques pistolets (...). Quant à Matthatias, il s'était borné à ôter les passepoils de son costume de croque-mort (obtenu d'un de ses

débiteurs de Céphalonie, héritier d'un employé des pompes funèbres) et il s'était coiffé de plus d'un chapeau melon havane, trouvé dans l'avion Londres-Genève. (...)

Sur ces entrefaites, Salomon fit son entrée, rougissant dans le costume qu'il venait d'acheter à l'Enfant Prodigue. Comme il n'en avait pas trouvé à sa taille exigüe, il s'était décidé pour le complet de première communion qu'un vendeur astucieux ou plaisantin lui avait vivement conseillé. Il était particulièrement fier du brassard blanc à franges de soie dont, tout comme les trois autres Valeureux, il ignorait le caractère religieux. Il s'enorgueillissait aussi du petit veston Eton sans basques et s'arrêtant à la taille, que Mangeclous baptisa aussitôt de « gèle-derrière ».

Enfin, Saltiel entra et Mangeclous se réjouit de constater que l'oncle avait gardé sa redingote noisette. Parfait, il serait le seul à briller, le seul supérieur et occidental, et il ferait figure de chef de la délégation (pp.275-276).

Pourtant, un épisode réconciliant les mondes de l'Orient et de l'Occident est à relever: au chapitre XXV, le gentil Hippolyte Deume – le mari d'Antoinette – rencontre l'étonnant Mangeclous, qui l'entraîne immédiatement dans un mensonge rocambolesque. Hippolyte se montre tout disposé à croire les contes de Mangeclous, dont il apprécie la compagnie :

En ce qu'il appelait le petit endroit, M. Deume méditait. Vraiment, quelle aventure. Original, bien sûr, mais gentil aussi tout de même, prenant les choses du bon côté, voulant aider. Et pourtant un monsieur de la haute, fier et en même temps pas fier, vous mettant à l'aise. Il n'aurait même pas pensé qu'un lord anglais saurait s'occuper de tripes et de cassoulet, et puis de chercher partout dans les armoires, et de bonne humeur encore. (...)

Allons ami, s'écria Mangeclous en l'enlaçant, buvons d'un cœur vaillant et profitons de notre temps de vie ! Foin des discriminations raciales ! (...) Et bref que vivent les Chrétiens car ils ont du bon ! Sur quoi, de religions différentes, mais amis jurés jusqu'à la mort, buvons et chantons et embrassons-nous avec Grâce car ce jour est de fête et l'amitié est le sel de la vie ! (pp.298 ; 300-301).

Cette amitié entre un Juif et un chrétien demeure un cas isolé, qui ne donnera pas suite.

1. 2. Le monde des Gentils : l'Occident

a. Un monde morcelé et hiérarchisé

Le monde des Gentils, contrairement à celui des Valeureux, apparaît comme morcelé, divisé en cellules repliées sur elles-mêmes et strictement hiérarchisées, malgré leurs

prétentions à l'ouverture⁹⁹, dont l'unique mouvement souhaitable est ascendant et consiste à s'ouvrir à un groupe considéré comme supérieur. Le fonctionnement de la S.D.N. en général et les aspirations d'Adrien Deume en sont exemplaires.

Le monde occidental (*Belle du Seigneur* se déroule en Suisse et en France, mais le constat est le même pour les autres lieux occidentaux du cycle romanesque) apparaît comme principalement régi par des relations de force, dont l'apparence policée masque les mécanismes brutaux. Les attitudes, habillements et objets ne sont que des outils variables selon les circonstances, signes extérieurs à utiliser de façon opportuniste.

Si *Solal* esquisse déjà un Occident hypocrite et brutal, si *Mangeclous* le fait davantage encore, c'est dans *Belle du Seigneur* que s'élabore le plus cette représentation.

Genève, le lieu d'ouverture du roman, a tout de la ville nette, propre et cossue, ordonnée, raisonnée ; elle est l'antithèse même de Céphalonie :

Félicitations, dit Saltiel. La Suisse est un sage et noble pays, elle a vraiment tout pour plaire, et c'est de tout cœur que je forme des vœux pour sa prospérité, bien qu'elle n'en ait nul besoin car elle mène très bien sa barque. Et cet hôtel est fort bien entretenu (p.150).

Nous avons un aperçu de ce cadre genevois par le biais de la famille des Deume, caricature de la petite bourgeoisie, et du palais des Nations, le personnage d'Adrien faisant le lien entre les deux.

b. La famille Deume

La famille Deume se compose d'Antoinette, la tante et mère adoptive d'Adrien, de son mari Hippolyte et bien sûr d'Adrien. Sous le même toit vit également Ariane, née d'Auble, épouse d'Adrien.

Antoinette est une femme longue et osseuse à tête de chameau, aux dents jaunes proéminentes dont le cou est agrémenté d'une sorte de « grelot charnu ». Elle est qualifiée de « professionnelle de la religion » par Ariane. La religion ainsi professée n'est qu'un bon moyen de s'élever dans les milieux distingués et d'écraser les inférieurs, particulièrement les domestiques, mais également son mari, sous couvert de pieuses intentions :

⁹⁹ Nous pouvons distinguer trois types de cellules : sociales, politiques et religieuses.

elle ne manqua pas de gratifier la bonne d'une remarque condescendante (« On voit bien, ma pauvre fille, que vous sortez d'un miyeu populaire ») aussitôt suivie de l'habituel sourire inexorablement décidé à pratiquer l'amour du prochain (p.183) ;

D'ailleurs, j'aime mieux ça, vu que d'annoncer à haute voix, c'est plutôt l'affaire d'une personne stylée, ayant une certaine éducation. Ça n'aurait pas été dans vos cordes, n'est-ce pas, ma pauvre Martha, vu que vous sortez d'un miyeu populaire où on ne reçoit pas souvent des personnalités ! Oh, je ne vous en fais pas le reproche, ce n'est pas de votre faute si vous êtes d'humble extraction, conclut-elle avec son sourire lumineux (p.230).

Sa piété affichée, un prétendu statut social laborieusement entretenu lui servent de tremplin. La gloire du statut social de son fils adoptif, membre de la S.D.N., rejaillit sur elle bien qu'elle soit exclue de ce milieu.

Notons la différence entre l'exposé généalogique de l'oncle Saltiel et celui de la famille Deume. Le vieil oncle expose l'histoire familiale de son neveu en la mettant au cœur d'une tradition remontant à des temps immémoriaux, sacrés :

Imaginez-vous, cher concierge, que comme tous les premiers-nés de la branche aînée des Solal, mon neveu a Solal pour prénom ! C'est une tradition ! Et même sur l'acte rabbinique de naissance il est inscrit Solal XIV des Solal, fils du révérend grand rabbin de Céphalonie, et descendant du prêtre Aaron, frère de Moïse ! (suit l'explication des origines françaises des Valeureux) (p.150).

Antoinette Deume (née Leerberghe), pour sa part, met en évidence l'histoire familiale afin de s'élever socialement, de pouvoir côtoyer du beau-monde :

Aux dîners des van Meulebeke, de l'aristocratie belge, avec lesquels j'étais très liée avant mon mariage, nous nous servions toujours des pincés à asperges. (Mélodieuse, elle considéra avec nostalgie ce cher passé brillant) (pp.188-189) ;

Depuis plusieurs générations, les parents Leerberghe léguent à leurs enfants le respect des Rampal (p.229).

L'arbre généalogique familial lui sert également à masquer la réalité : Adrien ignore qu'en lui coule du sang juif. Sa mère, la sœur d'Antoinette, est parvenue à donner le change en épousant un gentil veuf, évitant une double tare sociale, celle d'être tombée enceinte hors mariage et d'un Juif de surcroît :

(Antoinette :) Rappelle-toi ce Jacobson, le pharmacien de ma pauvre sœur, elle a beaucoup souffert de ce faux-pas, c'est encore une chance que la famille ait pu vite

avant que ça se voie arranger un mariage avec ce gentil veuf, monsieur Janson, enfin un peu bossu, mais très convenable. Heureusement que j'ai eu la direction de ne jamais rien dire à Didi. Pauvre petit, s'il pouvait se douter. Enfin il a du sang des Leerberghe, Dieu merci (p.262).

Même les origines familiales sont dissimulées à des fins d'élévations sociales, et ce à l'insu du principal concerné, qui se retrouve ignorant de son identité la plus élémentaire.

c. La S.D.N.

Formé par Antoinette à s'élever socialement, Adrien occupe la place respectable de fonctionnaire de classe B. Persuadé de la noblesse de ses motifs, il n'aspire qu'à pénétrer dans la classe supérieure.

Insolent avec ses inférieurs, sûr de lui avec ses égaux, face à ses supérieurs, il masque son angoisse en accumulant les objets d'or massif (briquet, stylo, porte-mine, chronomètre), comme signe évident de richesse et de pouvoir. Promu membre A, Adrien admire son nouveau bureau (tapis persan, bibliothèque vitrée fermant à clef, fauteuil de cuir), signe de son ascension hiérarchique. Les objets sont en réalité destinés à autrui, à impressionner. Mais pour paraître fort, assuré et raffiné dans le milieu de la S.D.N., Adrien joue sur sa « vie littéraire », comme Antoinette utilise sa vie religieuse.

Cependant, Adrien est exempt du venin de sa tante : sa mauvaise foi est bien souvent à la limite de la sincérité. C'est en les trouvant de bonne foi sympathiques qu'il côtoie les personnalités influentes. De même, il est convaincu de ses talents littéraires. Et surtout, il est sincèrement attaché à sa « Rianounette » : flatté de posséder cette belle épouse, il est néanmoins dépendant de celle-ci.

Dans le cadre mondain en général¹⁰⁰, la personne humaine disparaît derrière un masque de commande qui devient un comportement habituel, une sorte de seconde nature. Ainsi van Vries, le supérieur immédiat d'Adrien, est

passé maître dans l'art de ne rien dire (...) capable d'aligner des douzaines de phrases paraissant pourvues de signification, mais qui, relues attentivement, n'en avaient aucune et ne pouvaient donc engager sa responsabilité (p.338).

¹⁰⁰ C'est par exemple le cas pour le cocktail Benedetti au chapitre XXVI.

La description de la tenue adoptée par Adrien ne cesse de varier. De même, ses appartenances politiques évoluent selon ce qui lui paraîtra avantageux ou flatteur :

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.) (pp. 83-84)

Pourtant, si Adrien est le prototype du fonctionnaire futile et oisif, c'est surtout par enfantillage. Il éprouve en effet un plaisir enfantin à aligner ses précieuses possessions, à constituer d'inutiles fichiers sur cartes colorées, à jouer avec son agrafeuse perfectionnée ou son taille-crayon. Le petit Deume montre fièrement ses trésors à Ariane (pp.76-77, 98, 101), regrettant vite son geste, conscient de son erreur : il faut paraître fort et viril (p.104).

Dans cet univers, les personnages se gardent bien de montrer leur véritable nature, ils ne peuvent y avancer que masqués. Sous l'apparence de la culture, du savoir-vivre et des sentiments altruistes, sont camouflés les forces bestiales et primitives, l'attrait de la force et du pouvoir. La devise de Benedetti, « avant tout paraître », pourrait être celle de l'univers policé de l'Occident. Alors que le monde céphalonien apparaît tourné vers le passé, le monde occidental semble privé d'origines, obéissant à un mécanisme unique, malgré des masques multiples.

L'extérieur est une façade destinée à cacher l'inavouable alors que, dans le ghetto de Céphalonie, l'apparence correspond à l'essence de l'humain. Les habitants du monde occidental adoptent des attitudes factices, parodiant des modèles préétablis, comme Adrien Deume adopte des locutions toute faites ou un certain style vestimentaire pour faire « chic ». Alors que, pour les Valeureux et habitants de leur monde, les mêmes signes culturels (langage, vêtements, gestes, attitudes, sourires, ...) sont originaux, exubérants, personnels et sans

précédent, variantes du reflet exact de leur personnalité, ils ne sont que masque et dissimulation pour les Gentils.

L'écart paraît infranchissable entre les deux mondes. Pourtant, cette confrontation aura lieu à travers le personnage de Solal.

1. 3. La confrontation et la rencontre des deux mondes : l'univers de Solal

Entre le monde d'authentique humanité et le monde régi par la face brutale camouflée sous une apparence de morale, la rencontre semble impossible. Si les Valeureux envahissent la S.D.N. de façon burlesque, les milieux restent nettement séparés : les Valeureux sont rejetés par ce monde dans lequel ils ne pénètrent de toute façon que pour admirer le succès de l'un des leurs.

Car Solal est un Juif parti à la conquête de l'Occident, au risque de la dissolution de son identité profonde. Il est présenté comme un cas unique : les quelques Juifs, exilés ou réprouvés, rencontrés dans le cadre mondain, n'y font qu'une entrée timide. Ainsi, le malheureux Finkelstein, « famélique correspondant d'une agence de presse juive », « zéro social » auquel jamais personne n'adresse la parole (p. 239), s'accroche à une incertaine fonction dans la hiérarchie des institutions internationales. D'autres encore réussissent au prix de leur dignité, comme ce Juif converti et homosexuel (p.306) ou comme Basset, ce Juif planqué, directeur de section, dont le significatif nom d'emprunt cache la noble origine d'un Cohen (p. 329).

La relation du héros avec son nouveau territoire est conflictuelle, comme en témoigne le développement de sa carrière, faite d'aller-retours. Dans *Solal*, son parcours se compose d'une série d'alternances entre Orient et Occident, s'achevant dans l'exil et la solitude, l'impossibilité d'une double identité. L'issue est alors le suicide, la résurrection et le début de l'errance, un thème typiquement juif chez l'auteur, ou ailleurs. Alors que ce premier roman est une sorte de roman d'apprentissage du jeune Solal à la conquête du monde, *Belle du Seigneur* le présente d'emblée comme souverain de l'Occident, pleinement conscient de la bouffonnerie de sa victoire :

Honte aussi de devoir son futur amour aussi à ma méprisable haute situation, acquise par la ruse et l'impitoyable écrasement. Ancien ministre, sous-bouffon général, commandeur de je-ne-sais-plus-quoi, oui, je sais de quoi, c'était pour la beauté de la chose. (...) Oui, me voilà, Solal quatorzième des Solal, encanaillé sous-secrétaire général

de la Société des Nations, un lamentable important de la ruche bourdonnante et sans miel, ruche de faux bourdons, sous-faux bourdon général, sous-mouche générale du coche vide. Oh, dites, que fais-je au milieu de ces mannequins politiques, ministres et ambassadeurs, tous sans âme, tous imbéciles et rusés (...). Et tous les jours je joue la farce, tous les jours je feins d'en être, je discute gravement, moi aussi, je débite de catégoriques niaiseries (...). Je méprise cette foire mais je 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. Assez (pp.397-398).

Il ne lui reste que la poursuite sans illusions d'un parcours ponctué de séductions, dont l'issue est connue d'avance (« *dans trois heures, les yeux frits (...) séduite par les misérables moyens qu'elles aiment* », p.386). En s'enfonçant dans la déchéance sociale, dans l'enfer de la passion chimiquement pure, Solal préserve son monde intérieur, l'intégrité de sa judéité.

Solal s'ennuie dans son rôle de brillant et de puissant ; il est incapable de devenir un authentique occidental et tout aussi incapable de devenir un doux et soumis fils de son peuple. Le héros attend l'impossible miracle de deux mondes réconciliés. Cette attente est clairement identifiée dès le début de *Belle du Seigneur*, qui s'ouvre sur la préparation de « l'exploit fou » : la séduction d'Ariane par Solal déguisé. L'espoir secret que l'on devinait dans *Solal* devient un défi explicite :

Devant toi, me voici, dit-il, me voici, un vieillard, mais de toi attendant le miracle. (p.40)

Le miracle serait la conciliation de deux mondes inconciliables ainsi que le rachat des femmes par la « première humaine », le rachat des « babouineries », c'est-à-dire des manèges habituels du sexe, dont l'amour du plus fort autant que les mécanismes amoureux sont typiques du territoire occidental tel qu'il est présenté par l'auteur. Néanmoins, le miracle provoqué n'aura pas lieu : la voie du miracle barrée, il faudra suivre la voie habituelle du manège de la séduction, jusqu'à la déchéance inévitable et prévue par Solal. L'échec est connu d'avance, reconnu et répété : cette lucidité s'affirme dans la proclamation répétée d'un triple échec, celui de la passion, de l'écriture et de la foi.

Les Valeureux opposent à la passion l'amour conjugal, à l'écriture le rêve et le conte, à la foi le culte de la Loi. Solal ne propose rien de façon explicite, les deux pieds ancrés dans chaque monde, mais ses actions proposent une tierce solution.

À la passion destructrice, Solal oppose l'amour à ses débuts, pur, idéal, enthousiaste, presque enfantin : l'amour d'un été entre le jeune homme de vingt ans et la petite Laure de treize ans (p. 978), mais, surtout, les débuts de la folie amoureuse avec Ariane, authentique ferveur devenue obsessionnelle, qui aurait toute sa place dans le Paradis perdu. À l'écriture, Solal oppose le pastiche, la parodie. Il parodie le jeu pris au sérieux par l'Occident, devenu imposture ; il tourne en dérision les manœuvres stratégiques, notamment celles du jeu amoureux (au chapitre XXXV). À la foi religieuse, Solal semble opposer l'acte déclamatoire du déguisement, « révélateur de la non-existence de Dieu »¹⁰¹. Cependant, nous nous écartons de D.R. Goitein Galperin en pensant, à cause des dernières lignes du roman, que Solal revient à la foi de ses ancêtres, réconciliée avec l'amour pur, sans dérision.

1. 4. La tentation d'une vision manichéenne

Philippe Zard¹⁰² nous met en garde contre une vision trop manichéenne, opposant l'Orient et l'Occident comme étant une opposition du « bien » et « du mal ». Pourtant, à première vue, Cohen laisse penser qu'il encourage une telle interprétation. C'est le cas dans le grand monologue de Solal¹⁰³, au chapitre XCIV, qui récapitule le grand conflit entre l'esprit juif, dont la Loi bride les pulsions animales, le monothéisme hébraïque, et un retour à l'animalité primitive, essence d'un « paganisme dionysiaque » comme le qualifie P. Zard :

voici je vous apporte de nouvelles tables et une nouvelle loi [...] et c'est qu'il n'y a plus de loi évohé les commandements du Juif Moïse sont abolis et tout est permis et je suis belle et les seins sont jeunes crie la voix dionysiaque (p.1004) ;

Lorsqu'ils vantent comme Hitler ou leur Nietzsche d'être inexorables et durs qu'exaltent-ils sinon le retour à la grande singerie de la forêt préhistorique (p.1005).

Entre ces deux extrêmes, il existe pourtant bien des possibilités, comme l'écrit P. Zard :

La majeure partie de la fiction ne se déploie ni dans ce judaïsme rigoriste ni dans ce paganisme sans nuance, mais dans un ensemble aux contours spirituels beaucoup plus flous ; un espace hybride, pluriel, protéiforme, qui sans cesse suscite et déçoit les attentes et les désirs du héros.¹⁰⁴

¹⁰¹ *Ibid.*, p.53

¹⁰² ZARD P., « La bonne femme Europe. La femme, l'Europe et le christianisme dans les romans d'Albert Cohen. » in *Albert Cohen. Colloque du Centenaire*, 1997.

¹⁰³ Nous pouvons ici directement impliquer l'auteur, les termes présents dans le dialogue du personnage se retrouvant également dans les écrits autobiographiques.

¹⁰⁴ *Id.*

Les vices décrits comme typiques de l'Occident (culte de la force, vénération religieuse de la puissance, soumission à la nature) sont en fait caractéristiques de l'Homme en général. L'opposition du judaïsme et du paganisme serait par trop simpliste et n'expliquerait pas l'attraction que l'Occident exerce sur Solal.

P. Zard postule donc, tout comme É. Léwy-Berthaut¹⁰⁵, non pas une extrême distance entre le pôle oriental et le pôle occidental mais au contraire une proximité maximale : ce n'est pas en tant qu'il est païen mais bien en tant qu'il est chrétien que l'Occident fascine et révolte.

C'est le faux amour chrétien qui est dénoncé¹⁰⁶. À de nombreuses reprises, le reproche est fait au christianisme de s'être approprié le message d'amour biblique sans le mettre en pratique. Parmi les personnages les plus admirables, nous trouvons les occidentaux chrétiens Agrippa d'Auble (« oncle Gri » : « *Oncle Agrippa, oui, est un vrai chrétien* », p.31) et sa sœur Valérie d'Auble (« Tantlérie » : « *sa foi était un peu Ancien Testament, mais noble, sincère* », p.31),

Ô mon Père, ma tante Valérie, mon oncle Agrippa, mes nobles chrétiens, si vrais, si sincères, si purs (p.32).

Calvinistes austères, ils représentent un christianisme de la Loi, moralement exigeants envers eux-mêmes et pessimistes sur la nature humaine. Saltiel lui-même, d'ailleurs, adepte de la Loi dans son message d'amour et de bonté, est un lecteur clandestin des Évangiles,

féru qu'il est de Napoléon non moins de l'Ancien Testament et même, en grand secret, du Nouveau (p.140).

Solal ne peut être attiré par une société exclusivement païenne, bestiale ... ni par une société réglée par la Loi, contre la nature. La laideur des femmes juives dans la fiction ne fait que renvoyer à une absence d'érotisme, née d'une excessive promiscuité. En témoigne l'oncle Saltiel, qui se désespère des choix de conquête de son neveu :

mais enfin, il y avait aussi des Israélites charmantes, instruites et récitant des poésies ! (...) Mais tu comprends, avec une des nôtres, tu es en famille, tu peux parler de tout avec elle, frère et sœur pour ainsi dire. (...) à la synagogue, cet imbécile de bedeau

¹⁰⁵ LEWY-BERTAUT É., (2001). *Albert Cohen mythobiographe : une démarche de création (Ateliers de l'imaginaire)*, 2001, pp.322-326.

¹⁰⁶ Ariane elle-même dénonce cette hypocrisie chrétienne : « *Cafard lorsque j'entends à l'église ces gens qui chantent avec une fausse joie* » (p.25) ; « *la mère Deume, la fausse chrétienne avec ses grimaces pieuses (...) elle n'est pas une chrétienne, elle est tout le contraire* » (p.31).

n'avait que la fille d'un boucher, donc démunie de poésie et ne sachant pas glisser sur ma neige. Se rabattre sur Céphalonie ? Voyons un peu, qu'y avait-il comme filles à marier là-bas ? (...) L'arrière-petite-fille de Jacob Meshllam qui avait une agréable dot et qui n'était pas mal, sauf qu'il lui manquait une dent et malheureusement une dent de devant. (...) Il ne restait plus que la fille du grand rabbin, mais elle n'avait pas de dot, cette idiote. (...) D'ailleurs, entre nous, ces deux filles sont des poux quant au visage et cette demoiselle Ariane n'a qu'à souffler dessus (pp.154-155 ; 174-175).

Ni l'identité absolue ni la radicale étrangeté ne peuvent séduire ; ni le pur paganisme ni le judaïsme ne peuvent donc opérer comme agents de séduction.

2. La double identité de Solal : L'exil occidental¹⁰⁷

Solal ne parvient pas à adhérer à l'univers occidental, il se retrouve en exil dans ce monde qu'il s'efforce d'habiter, éternellement considéré en étranger : « *avec ces étrangers on ne savait jamais* », p. 145. Il ne l'habite d'ailleurs que de façon temporaire, occupant à tour de rôle hôtels et villas dans diverses villes. Dans le premier roman, assumer son destin revient souvent pour le héros à renier ce qui demeure en lui de juif ou d'oriental, d'où la succession de scènes de répudiation et de reniement au cours du récit¹⁰⁸.

Dans *Belle du Seigneur*, cette privation d'asile et d'attache, par opposition aux « *autres, les enracinés* » (p.943), associée à un retour raisonnablement impossible au ghetto de Céphalonie (p.831), le rendent d'autant plus Juif :

Naturalisation irrégulière, insuffisance de séjour préalable. Il est sorti, et il a erré dans les rues, sans patrie et sans fonction, un Juif chimiquement pur (p.941).

Nous commencerons par analyser les lieux occupés par les deux amants dans le roman, leur parcours. Nous verrons ensuite de quelle façon ces lieux sont représentatifs de l'Occident et pour quelle raison ils se retrouvent associés à l'histoire d'amour des personnages principaux. Nous terminerons en abordant la sensation d'altérité et d'étrangeté de Solal par rapport au monde, sensation qui s'avèrera être une composante intrinsèque du personnage.

¹⁰⁷ Nous avons étudié ici l'altérité de Solal en termes d'opposition Orient – Occident. Cependant, son étrangeté pourrait être analysée de manière beaucoup plus complète, comme l'a fait Daisy Politis dans sa thèse de doctorat (dir. KRISTEVA J.) dont le sujet convient tout à fait à l'étude de la postmodernité de l'œuvre de Cohen : POLITIS D., *Figure et rôle de l'étranger chez Albert Cohen*, pp. 197-198.

¹⁰⁸ Violences contre le père pour retrouver Adrienne, signe de croix au ministère devant Gamaliel ; conversion au catholicisme ; expulsion des Juifs de la cave de Saint-Germain.

2. 1. Des lieux de passage pour Ariane et Solal : habiter l'Occident

Ariane et Solal ne cessent de déménager dans cet espace occidental : Genève, le Ritz et les incursions de Solal à la villa de Coligny ; Agay, l'hôtel puis la villa « la Belle de Mai » ; Marseille, le Noailles, le Splendide et le Bristol et, enfin, le retour à Genève, d'abord à la villa Bellevue puis – à nouveau – au Ritz – et ce sans compter les diverses excursions en Méditerranée pour lutter contre « l'avitaminose » du couple, de plus en plus oppressé par l'isolement social... Le parcours des amants – entre rencontres secrètes, hôtels et villas – met à l'épreuve l'habitabilité de l'Occident : ils sont en quête d'un lieu où ils ne se sentiront plus déplacés, où ils pourront prendre pied¹⁰⁹.

a. Un parcours spiralaire

L'histoire des amants commence et s'achève à Genève, premier cercle du roman¹¹⁰. Ils y retournent par trois fois, aux chapitres XCII et XCIII, à l'occasion de diverses « morts » : la mort de leur passion, lors de la soirée au Donon (p.927) ; la mort de l'enfance d'Ariane avec les funérailles de l'oncle Agrippa (p.929) ; la mort sociale de Solal, qui mendie la récupération de sa nationalité française (chapitre XCIII).

Le deuxième cercle est constitué par Agay (à partir du chapitre LXXXI), prison de leur amour stérile. Une série d'échappées, dont l'une à Marseille (chapitre C), ramène finalement les amants à leur point de départ : leur histoire n'a que l'apparence du mouvement :

Trois mois déjà qu'ils avaient quitté Genève, trois mois d'amour chimiquement pur. Agay d'abord, puis Venise, Florence, Pise, puis Agay de nouveau, depuis une semaine (p.800).

La passion des amants dessine une spirale : ils n'optent ni pour la sédentarité d'un couple marié, ni pour la ligne ascendante vers un absolu d'un couple mythique. Le circuit de leur passion illustre leur enfermement : Genève, Paris, la Côte d'Azur, Florence puis de nouveau Genève, ce parcours spiralaire a un double effet : il prolonge les sentiments d'enfermement et d'étouffement des amants, confinés à leur seul rôle d'amants parfaits, en même temps qu'il fait hésiter Solal sur son identité, devenu « Solal d'Agay cocu du Solal de Genève » (p.848).

¹⁰⁹ POLITIS D., *op. cit.*, p. 194.

¹¹⁰ Nous reprenons ici les termes « premier cercle », « deuxième cercle » de : ZARD P., *La fiction de l'Occident : Thomas Mann, Franz Kafka, Albert Cohen*, 1999, p.38.

b. Villas et hôtels

Dans chaque ville, Ariane et Solal semblent hésiter entre villa et hôtel, entre le stable et l'instable. Nous relevons que la plupart des lieux¹¹¹ ne sont jamais décrits en eux-mêmes en Occident, contrairement à la description vivante de la Ruelle d'Or de Céphalonie : Genève et les villes de la Côte d'Azur sont des villes-clichés, facticement représentées. Dans toutes ces villes, les hôtels – lieux de passage par excellence – occupent une place prépondérante : domiciles de Solal, lieu de naissance et de mort de sa passion avec Ariane et lieu essentiel de prise de contact des Valeureux avec la civilisation occidentale.

- Genève : la S.D.N. ; le Ritz et la villa des Deume

L'un des lieux non négligeables qui apparaît dès le début du roman, bien que la passion d'Ariane et Solal ne s'y déroule pas, est celui la Société des Nations.

La S.D.N., dans laquelle Solal officie au début du roman, figure toutes les contradictions du monde occidental, institutionnalisant la duplicité morale et le règne de la loi du plus fort. L'édifice de la Société des Nations, « *tout neuf, archimoderne, mon cher, tout le confort* » (p.55) est démesuré, basé sur les règles de la rationalité instrumentale et de la technique : il préfigure la crise de la société occidentale. Adrien est d'ailleurs très fier de la taille et de la magnificence du bâtiment dans lequel il travaille :

Tout au long des couloirs et des escaliers, il présenta à sa femme les splendeurs de son cher palais. (...) « C'est immense, tu comprends. Mille sept cents portes, tu te rends compte, chacune avec quatre couches de peinture pour que le blanc soit impeccable, je suis au courant, tu penses bien (...). Et puis mille neuf cents radiateurs, vingt-trois mille mètres carrés de linoléum, deux cent douze kilomètres de fils électriques, mille cinq cents robinets, cinquante-sept hydrants, cent soixante-quinze extincteurs ! Ça compte, hein ? C'est immense, immense. Par exemple, combien crois-tu que nous ayons de water-closets ?

- Je ne sais pas.

- Mais dis un chiffre, à ton idée.

- Cinq.

-Six cent soixante-huit, articula-t-il, maîtrisant une fière émotion. Et ils sont vraiment bien compris, tu sais. Ventilation mécanique par machines renouvelant l'air huit fois

¹¹¹ Certains espaces bien définis sont cependant minutieusement décrits, comme celui de la Société des Nations (dont la description est ponctuée de « assez ! ») et de l'intérieur bourgeois des Deume.

par heure et chasse d'eau automatique toutes les trois minutes à cause des gens distraits ou pas consciencieux. Si tu veux, je peux t'en faire visiter un (pp.75-76).

Dans cette structure, le plus faible – qu'il s'agisse d'un individu ou d'une nation – se retrouve écrasé au nom d'un ordre collectif. Les élans fondateurs ne sont qu'une enseigne fallacieuse au service de la volonté de puissance de quelques-uns, les idéaux moraux sont pervertis. Le Palais des Nations est minutieusement décrit, tant du point de vue de son aménagement matériel que de la faune d'employés qui y grouillent. Cet espace fragmenté en cellules obéissant à un certain rapport de force participe à l'impression de fragmentation du monde. P. Zard compare d'ailleurs le lieu cosmopolite du Palais des Nations, immense et orgueilleux, œuvrant au profit des plus puissants, à la Tour de Babel¹¹². Cette comparaison nous semble juste dans la mesure où « *l'oncle de religion ou de majesté* » de Rachel dit que « *leur iniquité montera jusqu'au ciel* » (p.561), à propos de la société occidentale, allemande même, synthétisée en ce lieu.

Cependant, les lieux occupés par les amants témoignent également de cette incapacité à occuper pleinement un espace ; ils subissent aussi cette dissonance avec l'Occident.

À Genève, Solal loge au Ritz, en tant que « client attitré » (p.444) ; de son côté, Ariane habite la villa de Coligny, de la famille Deume. L'un et l'autre occupent des positions paradoxales : Solal est établi à demeure dans son hôtel, devenu sa résidence principale, tandis qu'Ariane vit en étrangère dans la maison de sa belle-famille, recluse dans ses appartements.

L'hôtel dans lequel habite Solal est inhospitalier, étranger à son univers d'origine. Nous le voyons grâce au petit oncle Saltiel, qui se montre méfiant vis-à-vis de cet espace et de ses occupants, qu'il soupçonne de voler son neveu. De même, le personnel de l'hôtel est tout aussi méfiant à son égard :

Le concierge de l'hôtel Ritz considéra avec méfiance les bas gorge-de-pigeon du petit vieillard qui se tenait devant lui (...) cependant que les trois petits grooms, sagement assis sur une banquette et balançant leurs pieds, commentaient à voix basse, presque sans remuer les lèvres.

- *Vous avez rendez-vous ?*

- (...) *Je viens le voir en dehors du rendez-vous de neuf heures (...) mon plaisir est également de causer avec lui sur divers sujets élevés, tout en savourant du luxe mais*

¹¹² *Ibid.*, p.244.

non sans amertume car on lui demande sûrement trop cher dans cet hôtel où je constate que les lampes électriques sont encore allumées à huit heures du matin, ce qui augmente les frais généraux ! Et qui les paie ? Lui ! Or, qui touche à son portefeuille me vole personnellement ! Et est-ce que cela te trouverait le ventre d'éteindre les électricités alors qu'il fait dehors un soleil de Pharaon ?

- Qui dois-je annoncer ? demanda le concierge qui décida de ne pas expulser le fou, car c'était peut-être vrai, après tout, qu'il était un parent, et avec ces étrangers, on ne savait jamais (pp.144-145).

Si Saliel est un étranger aux yeux des grooms et du maître d'hôtel, ces derniers sont des Européens à ses propres yeux (p.146 : « *Eh bien, il allait montrer à ces Européens qu'il savait se conduire et qu'il avait l'habitude du grand monde* ») et sont également habillés de façon extravagante (« *Saliel considéra avec curiosité l'uniforme du petit garçon si bien peigné, les épauettes d'or tressé, les boutons étincelants de la courte veste. (...) Chassant déjà à cet âge ! pensa-t-il. Quelles mœurs ! Et de plus vêtu comme le prince de Galles !* », p.146). Si, aux yeux de l'oncle, l'hôtel en lui-même est étrange, le fait d'habiter à l'hôtel l'est tout autant pour les autochtones :

Eh bien, téléphone à son hôtel, puisque hôtel il y a, dit Madame Deume, et elle fit une inspiration signifiant qu'elle trouvait bizarre qu'un monsieur si important n'eut pas de chez soi (p.225).

L'hôtel indique un mode d'établissement particulier, un rapport singulier au lieu qui permet d'habiter l'Occident sans s'y installer vraiment, d'y séjourner en gardant à l'esprit le caractère provisoire de l'établissement. Solal habite le Ritz comme une maison ; il reste en Occident pour y trouver sa place mais ne l'habite qu'en locataire, de façon transitoire, comme l'atteste le choix du luxe ostentatoire qui impressionne tant Adrien :

Deux cent francs par jour au moins, peut-être plus, tout un appartement après tout avec salon grand genre, d'après Kanakis aussi salle à manger, c'est pas vrai, il a voulu faire le renseigné, mais tout un appartement tout de même, et dans un palace super (...) il faut dire qu'il a été charmant avec moi, même si cette idée de me laisser tout seul pour aller se mettre en robe de chambre, ça fait original si tu veux (pp.373-374).

L'hôtel n'est jamais qu'un asile transitoire, soumis aux caprices de la fortune.

Quant à Ariane, elle habite une maison à peu près comme elle le ferait d'un hôtel ; elle vit en étrangère dans la famille de son époux :

Oui, l'aristocrate ! Je reviens de chez elle ! Enfin, c'est une façon de parler car elle ne m'a pas fait l'honneur d'ouvrir ! (...) Rappelle-toi la salle de bains rien que pour Madame ! (...) Madame a voulu sa salle de bains à elle ! Bref, la princesse (pp.190-191).

La belle ne dispose pas seulement d'une salle de bain à part mais fait également chambre à part avec son mari (p.245), sans compter le petit salon qu'elle obtient d'Antoinette Deume (p.269). Tout en habitant la demeure familiale, elle se retire en fait dans ses appartements, en dépit des convenances (Hippolyte Deume : « *Comme tu dis, cérie. Forcément que deux çambres de bains ça aurait suffi* », p.191).

Bien qu'originnaire de Genève, Ariane a perdu ou rompu tout contact avec sa famille et ses connaissances du fait de son aventure avec Varvara et de son mariage avec Adrien, elle regrette son mariage et, pour couronner le tout, n'est pas appréciée de sa belle-mère qui dirige la maison. Comme Solal, Ariane n'a pas de « chez soi » :

(Hippolyte :) C'est un fait que quand on a un chez-soi, on ne va pas au restaurant, ça ze suis bien d'accord (p.191).

Après la conquête amoureuse, Solal rejoint clandestinement Ariane dans la villa alors que, de son côté, celle-ci rejoint épisodiquement son amant au Ritz. La passion se déroule donc sur le mode de la séparation : l'absence du partenaire entretient la passion des débuts (« *En somme, se disait-elle, le plus exquis c'est quand il n'est pas là* », p.470).

- La cave de Berlin

Un épisode particulier, placé entre deux prises de parole de Mariette, s'insère lors d'une des absences du beau Solal : celui de la cave des Silberstein. Berlin est scindée en deux, entre la surface où défilent les troupes nazies et ses profondeurs où se terrent les Juifs, rappelant le château du quartier Saint Germain de *Solal*. Nous pouvons relever une bizarrerie commune aux deux romans : la sortie des caves n'est pas explicitée sur le plan narratif, nous ne savons pas comment Solal en sort et nous ne le voyons pas y entrer : ¹¹³

(Rachel :) c'est moi qui t'ai vu tout à l'heure par le soupirail, faisant le mort dans la rue, par ruse ou par vérité, et c'est moi qui ai avisé mes oncles, et ils sont sortis lorsque les bêtes de grande blondeur ont disparu, et vite ils t'ont ramassé et te ramassèrent ! (p.560).¹¹⁴

¹¹³ POLITIS D., *op. cit.*, pp. 197-198.

¹¹⁴ Nous n'avons aucune mention concernant la sortie mais un retour au récit.

La cave située à Berlin isole et protège les Juifs aux commencements du nazisme en Allemagne nazie (chapitre LIV). En mettant en parallèle l'équipée à Berlin de Solal, en pleine Allemagne nazie, et les préparatifs d'Ariane attendant le retour de son amant qu'elle croit en mission diplomatique, le génocide annoncé avec l'adultère bourgeois, le récit rompt la continuité de l'intrigue, avec les lieux occupés jusque-là (notons qu'Ariane est tenue à l'écart des rêves juifs de son amant : elle-même se réfugie dans un autre type de lieu clos, le grenier ou le jardin de Tantlérie). Ce malentendu tragique perdure : Solal précipite la chute de sa position sociale, à laquelle son couple ne peut survivre, pour venir en aide aux Juifs allemands. À partir de la cinquième partie, le héros se retrouve en effet déchiré entre le déclin de sa passion amoureuse et les horreurs qui se profilent.¹¹⁵

Si le motif de la cave comme antre secret où se réfugient les Juifs est récurrent, l'épisode de la cave de *Belle de Seigneur* est particulier.

Solal descend dans la cave à la recherche de lui-même et de son peuple. Le lieu souterrain est un symbole bien connu de la littérature et de la mythologie : il figure parfois la demeure secrète, seule capable de fixer l'apatride, ou le retour au pays natal de l'enfance. Dans notre cave se déroule un épisode situé à mi-chemin entre le réel et le rêve¹¹⁶, où le dedans s'oppose au dehors :

En ce Berlin, tout est à l'envers, mon cher ! Les humains en cage et les bêtes en liberté ! (p.565).

La cave juive est consacrée à une activité atemporelle, sacrée même, qui s'oppose à un espace extérieur étranger, siège d'activités profanes :

Et sais-tu, lorsque vient le Sabbat, sais-tu ce que font mes oncles, celui de majesté et celui de commerce, sais-tu quoi malgré notre malheur ? Eh bien, écoute ! Ils se regardent, et ils essaient de rire un peu, car le Sabbat est le jour du Seigneur, le jour de paix et il faut être heureux ! (...) Et même, ils m'ont appris une prière ! Je vais te la réciter en toute vitesse, écoute bien ! Je commence ! Mais nous, nous sommes Ton peuple, nous sommes les enfants de Ton bien-Aimé Abraham (...) C'est pourquoi, à chaque

¹¹⁵ Zard, P. (1999). *La fiction de l'Occident : Thomas Mann, Franz Kafka, Albert Cohen* (Littératures européennes). Paris : PUF, p.143.

¹¹⁶ Plusieurs éléments concourent à teinter la séquence d'une ambiance onirique : un langage solennel et excessif ; le réveil du héros inconscient en un lieu inconnu ; la fascination exercée par l'étrange créature qu'est Rachel ; l'obscurité et l'étrangeté des propos et des faits.

matin de malheur et à chaque soir d'angoisse, nous disons combien nous sommes heureux, combien notre part est belle et notre sort agréable ! (p.561) ;

« Tu les entends-dehors ? Ils sont contents de marcher derrière une musique, les imbéciles ! Tandis que nous, en carrosse royal ! Ô ma cave belle, ô grand destin, ô clous chéris ! (p.573).

Solal est introduit inconscient dans ce royaume à la fois juif et féminin. Il y subit des épreuves initiatiques, accompagné par la naine Rachel, jusqu'à son sacre glorieux et à son couronnement :

Et voici, la naine ôta sa couronne et la posa sur la tête de son frère aux yeux clos, elle lui couvrit les épaules de soie des prières, et elle lui mit entre les bras les saints rouleaux des commandements (p.574).

Rachel lui explique ce que représente la descente à la cave pour sa famille, qui symbolise en quelque sorte le peuple juif dans son entièreté : exclus d'une existence luxueuse, à l'occidentale, ils ont été contraints à se réfugier dans les profondeurs (*« Avant, nous étions en haut dans un magasin superbe sublime spacieux ! ... Et voilà, on est enfouis, pp.567-568*). Au milieu des antiquités amassées par son père (*« mon père le riche antiquaire », p.560*), une série de clous et d'objets témoignent de l'Histoire juive chargée de persécutions, de malheur et de fidélité à la tradition :

Belle, notre cave sombre, pleine de clous, notre cave ! Des clous partout ! Les grands pour les grands malheurs, les petits pour les petits malheurs ! (p.561).

Solal marche vers son passé et son être juif dans cette cave : invité à regarder les trésors les plus disparates, il se fait instruire par Rachel. Un seul tableau lui est interdit du regard, caché d'un voile : une Vierge à l'enfant (p.569). Ce symbole de la douceur chrétienne présente un double danger, celui de l'apostasie et des persécutions. Ainsi, la Vierge allemande, la Vierge de Nuremberg (p.570), est évoquée et mise en relation avec la brutalité nazie.

Solal, pénétré de respect, accablé de souffrance, écoeuré, suit Rachel et est contraint de découvrir sa conscience juive, son intériorité. Son initiation le mène à son identité juive, à l'éveil de l'écoute face à la Loi :

La tête confuse, mené par elle qui parfois se retournait pour une œillade, il alla le long des coffres, des bergères, des bahuts et des lustres gisant à terre, docilement la suivant (...) Muet, le crâne en douleur, il souriait d'orgueil, devenait comme elle, le savait (p.570).

D'ailleurs, à la fin du roman, c'est le Chema Israël qui sera attendu de lui à son dernier souffle. Descendu dans les profondeurs de son être, la cave obscure lui révèle de même la condamnation de son peuple¹¹⁷ :

Et voici, debout sous le soupirail devant quoi défilaient les bottes allemandes, revêtu de l'ample soie de prière (...), le roi au front sanglant leva haut la sainte Loi, gloire de son peuple, il présenta aux adorateurs de la force. (...) Inlassable, fils de son peuple, il tenait haut levée la Loi vêtue d'or et de velours, couronnée d'argent, glorieusement élevait et présentait la lourde Loi emprisonnée, Loi de justice et d'amour, honneur de son peuple, cependant que dehors, fiers de leur pouvoir de mort et orgueil de la nation allemande, aux sons des fifres et des tambours, et à grands coups de cymbales, toujours chantant leur joie du sang d'Israël giclant sous leurs couteaux, défilaient les tortureurs et tueurs du chétif décharné (p.575).

- Agay : l'hôtel et la Belle de Mai

Après que les amants se sont enfuis ensemble avec l'aide des Valeureux, nous retrouvons à Agay la partition villa / hôtel, de façon successive cette fois : les deux amants habitent le même hôtel puis la même villa.

Pourtant, bien que se trouvant dans le même bâtiment, ils demeurent séparés. Solal et Ariane font chambre à part à l'hôtel d'Agay (p.791, 800) : ils se retirent dans leur chambre, à l'écart des autres pensionnaires car « *ils détestaient voir les gens de l'hôtel* » (p.793).

De même, la villa La Belle de Mai est organisée de façon à éviter toute rencontre imprévue : « *quatre water causettes* » (p.896) ; « *deux chambres de bains* » (p.900) ; des sonnettes pour éviter de se croiser à l'improviste (p.903). Ce lieu de l'intimité est finalement d'une froideur clinique, dont l'inhumanité est soulignée par Mariette :

Tout bien, sauf la cuisine trop blanche faisant hôpital, j'aime pas (...), le salon, la salle à manger tout bien dans le genre sérieux, mais manquant des petits riens, des biberots faisant intime un peu gai, la chambre de monsieur, tapis blanc velours blanc j'aime pas, (...) et son lit tout bas (...) un vrai sacrophage, grandiose qu'on pourrait y coucher deux chameaux et gros encore, faut pas chercher à comprendre (p.909).

¹¹⁷ Goitein-Galperin, D. R. (1982). *Visage de mon peuple*. Paris : Nizet, pp.101-103.

Ce décor glacé interdit tous les mots et gestes qui souilleraient le paradis aseptisé des amants. Le couple reste à l'écart du monde, y compris de Mariette, congédiée à l'hôtel quand elle a fini son ménage (p.899). Celle-ci finit d'ailleurs par quitter le navire :

En arrivant, sur la table de la cuisine, la lettre de Mariette annonçant son départ subit pour aller soigner sa sœur malade à Paris. Blague sûrement. La vieille en avait eu assez de leur vie asphyxiante, avait fui le malheur. Bravo Mariette (p.929).

- Marseille : hôtels

Lors de l'épisode à Marseille, seul subsiste le lieu de l'hôtel, qui est alors démultiplié : les amants traversent trois hôtels en deux chapitres, quittant chacun d'eux à l'issue d'une crise de plus en plus violente. Les hôtels marseillais marquent un retour aux erreurs de chacun, en un éternel recommencement : au Noailles, Isolde, abandonnée par Solal, s'est donné la mort (p.528, p.531) ; le Splendide (p.1073, 1076) est le lieu d'une ancienne aventure adultère d'Ariane ; le Bristol, quant à lui, succède au Splendide car celui-ci est « *trop vieux à son goût, (...) il voulait un hôtel aussi jeune que possible* » (p.1077), un lieu artificiel, construit l'année précédente.

- Retour à Genève

Le retour à Genève est un retour à l'hôtel Ritz (« *Voilà, de nouveau à Genève, de nouveau au Ritz* », p.1091) après l'échec de l'établissement dans la villa Bellevue (« *Mais à Bellevue, dès la troisième semaine, l'asthme de la solitude avait été insupportable* », p.1094). Le retour au Ritz met en évidence le fossé qui s'est creusé entre la passion merveilleuse des débuts et l'ennui survenu :

C'était la musique du premier soir, la même musique (...). Maintenant c'était une valse en bas, leur première valse. (...) Les premiers temps, le bonheur fou de se préparer pour aller la voir, la gloire de se raser pour elle, de se baigner pour elle, et dans l'auto qui le menait vers elle il chantait sa victoire d'être aimé (...), heureux d'être beau et d'aller vers elle, elle qui en grand amour l'attendait sur le seuil et sous les roses (...). Elle reprit le flacon d'éther, aspira, sourit. Le premier soir, lorsqu'elle dansait avec lui, elle reculait la tête pour mieux le voir qui lui murmurait des merveilles qu'elle ne comprenait pas toujours car elle le regardait trop. Mais quand il lui avait dit qu'ils étaient amoureux, elle avait compris, avait ri à demi de bonheur, et alors il lui avait dit qu'il se mourait de baiser et bénir les longs cils recourbés. Et maintenant, et maintenant.

(...) Ô les débuts, leur temps de Genève, les préparatifs, son bonheur d'être belle pour lui, les attentes, les arrivées à neuf heures, et elle était toujours sur le seuil à l'attendre,

impatiente et en santé de jeunesse sur le seuil et sous les roses. (...) Et maintenant ils ne se désiraient plus, ils s'ennuyaient ensemble, elle le savait bien.

(...) ô les préparatifs en vue du retour sacré, les commandes chez le couturier, les heures à parfaire sa beauté et elle chantait l'air de la Pentecôte, chantait la venue d'un divin roi. Et maintenant ils s'ennuyaient ensemble, ils ne se désiraient plus vraiment, ils se forçaient, essayaient de se désirer, elle le savait bien, le savait depuis longtemps (pp.1102-1104).

La fragmentation et l'hypocrisie du monde occidental ont triomphé : les amants habitent dans deux chambres séparées de l'hôtel, dans lequel ils mourront ensemble. Leur parcours y commence et s'y achève, rythmé par la succession et l'instabilité des lieux : il est impossible d'habiter un lieu soumis aux règles de la passion. La quête jamais achevée d'un lieu où vivre leur amour absolu est une quête impossible, solitaire et asphyxiante, marquée par une infernale structure spiralaire, qui les ramène à leur point de départ pour démontrer à quel point la situation s'est détériorée. Le motif de l'hôtel reflète l'instabilité de la condition occidentale.¹¹⁸

d. Un isolement croissant

L'isolement croissant, qui a en partie causé la perte des amants (« *ils étaient seuls, et ils n'avaient que leur amour pour leur tenir compagnie* », p.809), répond à une constante des mythes amoureux, qui voudraient que les amants soient seuls au monde. Solal déclare ainsi : « *Je la séduirai et en grand amour nous partirons vers une île fortunée* » (p.391) tandis que, de son côté, Ariane se prend à rêver de partir seule avec lui sur son île (p.449).

Ce qui permet l'isolement des deux amoureux loin du reste du monde, c'est la déchéance sociale de Solal, une des conditions de la passion. Ce dernier cache sa destitution à Ariane par peur d'être rejeté. Solal redevient en effet un paria après avoir plaidé à la S.D.N. la cause des Juifs d'Allemagne ; il est révoqué :

Oui, lui parler, vite ! Mais parler de quoi ? Il n'avait aucune activité. Parler de qui ? Il ne voyait personne. Lui dire pourquoi il n'avait aucune activité, pourquoi il ne voyait personne ? Lui avouer sa révocation ? Lui avouer le retrait de la nationalité française ? Lui avouer qu'il n'était plus rien, plus rien qu'un amant ? Non, il ne fallait pas (p.808).

Rapidement, les locataires de l'hôtel d'Agay apprennent la situation :

¹¹⁸ Zard, P. (1999). *La fiction de l'Occident : Thomas Mann, Franz Kafka, Albert Cohen* (Littératures européennes). Paris : PUF, pp.50-51.

à fuir comme la peste, chère madame (...). Le couple est irrégulier. (...). Mon cousin m'a documentée à fond. La créature est la femme d'un de ses collègues à la Société des Nations. (...) Mais ce n'est pas tout, il y a mieux. Imaginez-vous que l'individu avait une grosse situation à la Société des Nations. Il faut dire qu'il est israélite. (...) Il y a trois ou quatre mois, l'individu a été révoqué ou plutôt forcé de démissionner, ce qui revient au même naturellement, pour conduite, comment dire, disgraceful (pp.823-824).

Craignant de perdre son prestige aux yeux de sa maîtresse, le héros convainc Ariane qu'il a décidé « *de rompre entièrement, pour toujours, avec tout ce qui n'était pas elle et lui* » (p.832). Ils quittent alors l'hôtel pour une maison isolée

où ils seraient leur monde à eux et, ne voyant personne, ils n'auraient besoin de personne. Et de cette demeure il ferait, essayerait de faire un sanctuaire où il pourrait lui ménager une vie d'amour parfait » (p.675).

Dès lors, pour ne pas être accusée d'infidélité à l'absolu, Ariane doit se soumettre au modèle littéraire de l'amour que lui fait épouser Solal. L'isolement apparaît comme l'aboutissement d'une logique, celle stipulant que la passion doit se construire contre le social ; l'isolement pour éprouver la valeur d'un amour chimiquement pur.

Solal se retrouve à la fois prisonnier de la logique amoureuse en même temps que du destin du peuple juif. Cette « *vie d'amour en vase clos* » (p.619) autant que sa position de banni les relèguent hors de la société, lui et Ariane. Celle-ci perd en effet son honorabilité sociale par sa fuite adultère et se place à jamais hors du circuit mondain ; Solal se retranche de la société sans pouvoir raisonnablement espérer retourner au ghetto. L'expérience amoureuse devient leur seule identité possible, l'amour et l'exil se rejoignent en une même réalité :

Désormais un homme seul, et comme patrie, une femme (p.943).

2. 2. Ariane pour seule patrie : l'altérité de l'Europe

Une femme (d'origine européenne) comme patrie, soit, mais peut-on aussi dire que l'Europe est femme pour Solal ? P. Zard plaide en ce sens :

L'Europe de Cohen est femme, (...) elle s'incarne de façon privilégiée dans de belles femmes ; la référence au mythe fondateur fait apparaître avec plus d'évidence encore

*que les amantes de Solal, et tout particulièrement Ariane ici en cause, ne sont que les variantes d'un paradigme toujours identique, celui d'une Europe féminine*¹¹⁹.

Et peut-on en déduire alors que Solal revendique l'Occident comme patrie ? Pourquoi ce choix, étranger à sa judéité orientale ?

Nous examinerons dans un premier temps les moyens par lesquels féminité et Europe sont associées avant de voir pour quelle raison nationalité étrangère, séduction amoureuse et identité juive sont étroitement liées.

a. Ariane, l'Arienne himalayenne

Pour ce qui est de l'association femme / Occident - Europe, les promesses et déceptions que fait naître l'Occident s'avèrent semblables à celles suscitées par les femmes : la promesse du message chrétien, d'un amour absolu (de façade) du prochain ; la promesse féminine de l'amour le plus pur, celui de la tendresse maternelle, qui cache de bas instincts, comme le révèle Solal lui-même à Ariane :

la tendresse, reflet de Dieu. Oui, alliance de deux malheureux promis à la maladie et à la mort, qui veulent la douceur de vieillir ensemble et deviennent le seul parent l'un de l'autre (...). Cette tendresse, j'aurais tant aimé la recevoir des hommes (...). Mais les hommes ne m'aiment pas, je les gêne, ils se méfient, je n'en suis pas, ils me sentent seul. Alors cette tendresse il m'a bien fallu la prendre là où on me la donne. (...) Mais comment est-ce possible, elles les douces et tendres, elles mon idéal et ma religion, elles, aimer les gorilles et leurs gorilleries ? C'est la stupéfaction de mes nuits que les femmes, merveilles de la création, toujours vierges et toujours mères, venues d'un autre monde que les mâles, si supérieures aux mâles, que les femmes, mes adorables aux yeux baissés, grâce et génie de tendresse et leur de Dieu, c'est mon épouvante qu'elles soient séduites par la force qui est pouvoir de tuer, c'est mon scandale de les voir déchoir par leur adoration des forts, mon scandale des nuits, et je ne comprends pas et jamais je n'accepterai ! (...) Cette incroyable contradiction est mon tourment, que mes divines soient attirées par ces méchants velus ! (pp. 408, 412, 418-419).

De même que Solal demeure un étranger aux yeux d'Ariane (« un inconnu qui était maintenant toute sa vie. J'ai un étranger dans mon cœur, pensait-elle ») celle-ci est caractérisée de façon à être tout à fait occidentale, donc étrangère à l'univers de Solal, et ce dès sa dénomination.

¹¹⁹ ZARD P., *op. cit.*

Le nom choisi par l'auteur pour son héroïne n'est pas anodin, outre le fait qu'il traduit la déchéance sociale de celle qui le porte : la noble Ariane Cassandre Corisande d'Auble, devenue Deume suite à son mariage (p. 17).

Le choix de son prénom et de son nom de famille noble la range d'emblée dans la catégorie des non-juives, à la suite d'Adrienne et de Aude. Le second prénom de Cassandre¹²⁰, lourd de significations, ne nous semble pas pertinent dans la perspective d'une relation de l'héroïne avec l'Europe.

Par contre, Évelyne Lewy-Bertaut remarque que l'auteur utilise les noms de « Diane », « Atalante » ou « filles de Baal » comme « *nom générique de la femme occidentale* »¹²¹. L'hérité occidentale, qui porte à la violence et à la luxure, est ainsi rappelée dans l'appellation d'Atalante, une chasserresse, transformée en lionne pour avoir forniqué dans un temple avec son amant. Quant à Diane, Ariane est souvent rapprochée de la déesse chasserresse et, un soir, se déguise même en celle-ci pour accueillir son amant¹²². Diane¹²³ était aussi le nom initialement choisi pour Ariane. La référence, explicite ou non, est employée à plusieurs reprises pour évoquer Ariane, en même temps que la femme occidentale en général:

*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 (pp.543-544) ;*

*Ariane qui l'attendait sur le seuil, belle dans cette robe de lin blanc, Ariane, sa forme de déesse (...) ses longues jambes chasseresses (...) **Ariane, la vive, la tournoyante, l'ensoleillée** (pp.464-465) ;*

(Agrippa) Il croisa les jambes, sourit à Ariane qui ressemblait à la déesse apparue à Énée, la chasserresse aux genoux découverts (p.631) ;

etc.

¹²⁰ Dans la mythologie grecque, Cassandre est l'une des filles de Priam, dont la malédiction est de prédire l'avenir sans jamais être crue. Connue pour sa grande beauté mais vouée à ne jamais se marier, elle se fait violer par le Petit Ajax lors de la prise de Troie. Elle est tuée avec Agamemnon par son épouse, Clytemnestre.

¹²¹ LEWY-BERTAUT É., *op. cit.*, p.21.

¹²² Pour ce faire, Ariane récupère le déguisement de sa sœur décédée, Éliane.

¹²³ Ce qui est étonnant, c'est que, même si elle est sœur d'Apollon, associé au soleil, Diane est souvent représentée un croissant de lune sur la tête. Elle est aussi associée à Dionysos qui la « récupère », abandonnée par Thésée, et la marie.

Le nom « Corisande » renferme une autre référence à la déesse, en même temps qu'il véhicule un aspect voluptueux : Diane d'Andoins, la célèbre maîtresse d'Henri IV, réputée pour sa beauté et son intelligence était surnommée « La Belle Corisande ».

Enfin, le prénom « Ariane » renvoie doublement au monde occidental. Il est tout d'abord tiré de la mythologie grecque : Ariane est la fille de Minos, roi de Crète, lui-même fils de Zeus et de ... la nymphe Europe ! De personnage légendaire, Ariane passe au statut mythique, issu de la culture gréco-romaine avec Diane la vierge chasserresse ou Europe séduite par Jupiter en taureau¹²⁴ :

Est-ce que je suis fou, est-ce que je déraile avec mon histoire d'adoration animale de la force, de la force qui est pouvoir de tuer ? (...) Excitée, troublée par le tigre, oui, comme la bonne femme Europe par le taureau ! Pas bête, Jupiter, il connaissait les femmes ! La vierge Europe aux longues tresses a sûrement dû dire au taureau, les yeux chastement baissés : « vous êtes un fort, vous, mon chou » (pp.866-867).

Son hérité mythologique l'associe donc à l'Europe, mais ce n'est pas tout, l'auteur redouble cette référence à l'Europe, en faisant jouer Solal avec le nom de son aimée, lorsqu'il la torture à propos de son ancienne liaison, avec l'allemand Dietsch :

Une aryenne bien sûr, murmura-t-il, satisfait (p.1085).

Évelyne Lewy-Bertaut rappelle que des théories raciales du XIXe siècle prétendaient que les Aryens seraient descendus de l'Himalaya. L'origine géographique de l'ancien peuple des Aryens les rapproche de l'Himalaya, puisqu'ils étaient implantés en Asie centrale¹²⁵. Or Ariane a une véritable prédilection pour l'Himalaya, qu'elle évoque à plusieurs reprises et qui rappelle la proximité de son prénom avec le mot « aryenne ». L'héroïne s'imagine ainsi volontiers sur l'Himalaya :

Voilà je suis sur les chères montagnes maternelles de l'Himalaya, je gravis les hauteurs du pays de la nuit sans humains où les derniers dieux se tiennent sur les cimes entourées de vents effroyables. Oui, l'Himalaya c'est ma patrie (p.44).

Solal appelle aussi la jeune femme « *Mon himalayenne* » (p.384), « *alpiniste de l'Himalaya en béret écossais* » (p.441).

¹²⁴NOUDELMANN F., « Ariane est son nom » in *Cahiers Albert Cohen*, n°8, 1998, p.381.

¹²⁵ LEWY BERTAUT É., « Miroirs de la lettre : noms de personne(s) : les noms » in *Cahiers Albert Cohen*, n° 7, 1997, p.22.

L'Europe comme la femme symbolisent la rencontre de l'altérité pour un Juif comme Solal, l'altérité l'un pour l'autre sous l'altérité érotique¹²⁶ :

Adrienne, Aude, Isolde et les passagères, il s'en était toujours senti séparé. Des étrangères qu'il voyait comme à travers un mur de verre (pp. 931-932).

La relation avec Ariane confronte le héros à la contradiction qu'il pose entre jouissance et tendresse, ange et babouine.

b. L'exil juif dans un occident pharaonique

Solal tente de s'enraciner en Occident par l'intermédiaire d'une femme plus que par un pays : la femme devient une sorte de « Terre Promise » qu'il parvient à rattacher à l'amour du prochain, à une tendresse que l'on retrouve dans le mariage de la Loi juive (p.407).

Solal choisit toujours des belles non-juives : attirance pour ce qui est différent de lui ? fuite de sa judéité en s'intégrant à l'Occident ? Il y a de tout cela mais l'œuvre fait se mélanger dans la judéité Loi, exil et séduction amoureuse. La combinaison de l'étrangeté nationale avec l'étrangeté amoureuse est un phénomène que l'on rencontre déjà dans la Bible : Joseph et Moïse, deux figures déterminantes pour le personnage de Solal, épousent deux non-juives, Asnath et Séphorah, acquises au moment où les deux personnages sont rejetés de leur peuple en Égypte¹²⁷. La ressemblance entre l'Europe et l'Égypte biblique des Hébreux concorde avec l'idée que la S.D.N. est elle-même une Babel des temps modernes...

L'amour réinterroge la notion d'étrangeté originelle. La scène de séduction dans *Belle du Seigneur* n'est pourtant guère engageante :

- *(Solal) Allons, dites.*

- *(Ariane) Sale Juif, dit-elle, et elle eut un preste coup d'œil d'enfant méchante.*

- *Merci au nom de votre Christ, circoncis en son huitième jour. Peu importe, d'ailleurs. (...) Ce qu'elles ont de bien, c'est qu'aussitôt entrées en passion, elles deviennent philosémites. Vous verrez (p.387).*

¹²⁶ POLITIS D., *op. cit.*, p.48.

¹²⁷ Concernant Moïse, celui-ci n'a pas encore conscience de son rôle libérateur lorsqu'il épouse Séphorah (*Exode*, 2, 21). Quant à Joseph, Pharaon lui donne Asnath au moment où il le fait ministre (*Genèse*, 41, 41-45), rappelant la façon dans *Monsieur de Maussane* donnera la main d'Aude à Solal lorsqu'il franchit les portes du ministère.

Ariane, comme Aude auparavant, tient des propos antisémites avant de devenir folle de Solal¹²⁸ : l'amour-passion semble alors investi de la mission de faire disparaître la haine. Solal est harcelé par une haine généralisée du Juif que seul l'amour avec une femme peut contrer :

Un veinard, en somme, votre mari. Plein d'appartenances. Une patrie vraie, des amitiés, des semblables, des croyances, un Dieu. Moi, seul toujours, un étranger, et sur une corde raide. (...) Moi, toujours seul, et rien que les femmes pour m'aimer, et ma honte de leur amour (p.391).

Pour Solal, l'amour semble devenir une forme de retraite capable d'assurer une fixation pour l'étranger sans pour autant le normaliser définitivement.

À l'image d'Abraham (« *Je suis étranger et résident parmi vous* » : Gn, 23, 4), Solal semble chercher à devenir un étranger résident au moyen de sa relation amoureuse. Il habite l'Occident comme la plupart des grandes figures bibliques (dont Moïse auquel Solal est affilié) qui sont considérées comme étrangères sur leur propre terre (« *écoute ma prière, Éternel / (...) car je suis un étranger chez toi, / Un habitant, comme tous mes pères* » : Psaumes 39, 3). C'est pourquoi Solal ne demeure jamais longtemps dans la même maison et déménage sans cesse, accompagné d'Ariane. Cette errance de lieu en lieu déboute la possibilité même du lieu comme fixation, l'errance semblant appartenir à l'essence même du peuple juif, « *toujours peur, toujours expulsé(s), toujours en route* » (Éz 3, 785).

L'identité juive de Solal est redondante en ce qui concerne l'établissement temporaire et sans véritable attache du héros. Il ne peut qu'élire domicile dans une patrie qui n'est pas sienne, à l'image des grands patriarches qui ont migré chez Pharaon avant de le fuir, toujours en route. L'auteur établit un parallèle entre l'Occident et l'Égypte biblique du peuple hébreu ; les références à l'Égypte sont omniprésentes. Dans la Bible, l'Égypte symbolise les Hébreux en contact avec les Nations : si l'Égypte biblique incarne la modernité d'une civilisation construite, dans *Belle du Seigneur* l'Occident est alors une nouvelle Égypte.

La résidence de Solal en Europe, comme celle de Joseph en Égypte, devient le symbole de sa réussite, en attestent les nombreuses références à l'Égypte. Dans *Mangeclous*, en apprenant le prix des chambres, Saltiel fait transmettre au directeur qu'il est un pharaon ;

¹²⁸ DECOUT M., « L'Égypte chez Cohen », Cahier Albert Cohen, n°21, 2011, pp.57-62.

dans *Belle du Seigneur*, la lumière du jour rendant inutile l'usage de l'électricité est celle d'un soleil de Pharaon. L'hôtel représente la quintessence de la tentation de l'Occident :

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 (p.398).

Solal représente le Juif qui, attiré par la sédentarité civilisée, vit à la cour de Pharaon, comme Joseph, gravitant dans les hautes sphères.

Un autre signe évident rattache l'Occident à l'Égypte : celui de la persécution. Le lieu de la civilisation moderne est aussi celui de l'asservissement du peuple hébreu. Les vieilleries de la cave de Berlin rattachent les persécutions nazies à celles de Pharaon, le premier persécuteur du peuple juif. Chez Cohen comme chez de nombreux écrivains juifs, l'un des obstacles majeurs à la communication avec l'autre est l'antisémitisme, à cause de cette « Présence Autre » qu'est le judaïsme. En Occident, Solal se retrouve confronté à une étrangeté nationale et religieuse, deux aspects inséparables de la judéité pour l'auteur. Cette étrangeté est à l'origine de la plupart des rejets antisémites que l'on retrouve dans l'œuvre¹²⁹, comme lorsqu'Antoinette Deume déclare à son mari¹³⁰ :

Et puis, tu sais, je me suis toujours tenue sur mes gardes au fond, vu que c'est un étranger, et que les étrangers ce n'est jamais bien fameux. (...) Et puis, surtout, c'est un Juif. (...) Les Juifs, il faut toujours s'en méfier (p. 263).

Un dernier indice encore nous permet d'établir un lien entre le royaume de Pharaon et l'Occident : le paganisme de l'Occident, en lien étroit avec la sexualité chez l'auteur, qui rappelle celui des Égyptiens. C'est pourquoi Mangeclous, relançant le jeu qui se noue autour de Joseph, compare Ariane à la « *jument attelée au char de Pharaon* » (p.570). Poursuivant la même logique, Ariane se raconte, après avoir été séduite par Solal, qu'elle est une esclave dans l'Égypte ancienne et qu'elle rejette « *ce bouffi de Ramsès* » pour « *Joseph, fils d'Israël et premier ministre d'Égypte* » (p.698-699), le rejet du Pharaon étant évidemment le rejet de l'homme occidental pour le juif Solal, sous-secrétaire de la S.D.N. De même, parmi les cigarettes que dispose Ariane pour Solal, il y a des américaines, des françaises et des

¹²⁹ Et dans la vie de l'auteur, comme il le rapporte dans *Ô vous, Frères humains*, lorsqu'un camelot apostrophe ainsi le petit Albert Cohen âgé dix ans : « *Tu peux filer, on t'a assez vu, tu es pas chez toi ici, c'est pas ton pays ici, tu as rien à faire chez nous, allez, file, débarrasse voir un peu le plancher, va un peu voir à Jérusalem si j'y suis* ».

¹³⁰ BLANCHOT M., *L'entretien infini*, 1969, p. 189.

égyptiennes (p.702) : la cigarette telle qu'elle est utilisée par Ariane évoque la distinction et le plaisir, prémisses des ébats amoureux.¹³¹

Ainsi associé à la résidence des Hébreux dans l'Égypte biblique, l'exil occidental est présenté comme tout naturel pour Solal, inhérent à son appartenance juive. L'instabilité de son occupation des lieux tenant au fait que sa patrie n'est pas tant le sol européen que la femme européenne.

Solal ne vit sa fausse passion que comme un renforcement de son incertitude identitaire : la relation amoureuse met aux prises le *moi* avec l'*autre*, elle est fondamentalement rapport avec l'étranger. Il semble ainsi perdre pied à partir du chapitre XCVII, à partir du moment où Ariane lui confesse une ancienne relation avec un chef d'orchestre allemand.

Plus Solal s'occidentalise dans sa relation, plus son comportement devient fantasque. Un rapide survol de l'œuvre permet de constater un fait paradoxal : Solal semble surtout soucieux de se libérer du judaïsme et du Dieu de ses ancêtres dans le premier roman de 1930. En 1968, il se revendique comme Juif dès les premières pages, où il jure son Amour pour Ariane sur « la Sainte Loi », tandis que, dans la cave berlinoise, il s'identifie à Moïse portant les tables de la Loi : c'est qu'entretemps, A. Cohen a connu les horreurs de la Shoah. Revendiquer sa volonté d'appartenance à l'Occident reviendrait à tuer son identité profonde juive, pour Solal, perdu entre ces deux identités¹³².

c. L'exil pour patrie

Solal est profondément étranger au monde dans la façon dont il vit les appartenances, qu'elles soient avec les êtres ou avec les lieux. Il est un déraciné absolu, semblable à la figure de l'étranger appréhendé par Julia Kristeva :

N'appartenir à aucun lieu, aucun temps, aucun amour. L'origine perdue, l'enracinement impossible, la mémoire plongeante, le présent en suspens. L'espace de l'étranger est un train en marche, un avion en vol, la transition même qui exclut l'arrêt. De repères, point. Son temps ? celui d'une résurrection qui se souvient de la mort et

¹³¹ DECOUT M., *op. cit.*, pp.50-53.

¹³² POLITIS D., *op. cit.*, pp.34-39.

*d'avant, mais manque la gloire d'être au-delà : juste l'impression d'un sursis, d'avoir échappé.*¹³³

Parmi tous les personnages, Solal porte au paroxysme les déchirements inhérents au statut d'étranger. Il est en effet autant un étranger par rapport aux autres que par rapport à lui-même, « *Solal XIV des Solal, un homme sans prénom* » (p.391) : il est à la fois étranger sur le plan national, au carrefour des notions d'identité et d'appartenance ; étranger par son éthique de la Loi, fondée sur la pensée juive et, enfin, étranger dans sa relation amoureuse¹³⁴ – qui, par la nature même de cette relation, s'avère une confrontation à l'altérité, mais l'est plus encore quand sa partenaire amoureuse est représentative d'un monde occidental.

La tentation de l'assimilation à l'Occident apparaît non seulement comme un échec mais comme une effroyable méprise, car le Juif qui se déjudaïse fait peur. En effet, en refusant d'assumer la différence de son identité, sa position devient inassignable : il n'est plus d'Orient ni d'Occident. Il ne lui reste alors que l'exil. Solal se sent en effet étranger même parmi les siens lorsqu'il a choisi d'être un des leurs¹³⁵ :

Toujours cette séparation 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... un étranger et sur une corde raide (p.389).

3. Un usage postmoderne des lieux

L'isolement d'un individu, étranger à lui-même et aux autres, est rendu perceptible par l'usage qui est fait des lieux dans le roman, les références auxquelles ils sont associés.

Cette façon de voir le monde n'exclut pas pour autant la possibilité d'être authentiquement soi-même, d'habiter le monde de façon cohérente avec son être, mais cette possibilité est interdite aux protagonistes. Les Valeureux portent cet espoir d'une vie en accord avec soi mais eux-mêmes ne résistent pas à la pression de l'Occident : ils disparaissent en effet du roman après l'enlèvement d'Ariane (chapitre LXXVII), avant que les amants ne se retrouvent seuls pour de bon. Le monde occidental s'atomise en des particules individuelles qui répondent à une hiérarchie violente, basée sur la force, le potentiel pouvoir d'éliminer

¹³³ KRISTEVA J., *Etrangers à nous-mêmes*, 1991 (1988), p.18.

¹³⁴ DECOUT M., *op. cit.*, p.47-66.

¹³⁵ POLITIS D., *op. cit.*, p. 64.

l'autre. Pourtant, la société occidentale, originellement, se veut porteuse du message d'amour chrétien. Le bâtiment de la S.D.N. est emblématique des nobles valeurs détournées de leur sens originel.

Tenté par la réussite en Occident, après avoir rejeté son berceau oriental, Solal s'y retrouve pris au piège. Il joue le jeu en ayant conscience de la farce, adoptant une attitude distanciée vis-à-vis de son rôle de Sous-Secrétaire Général. En même temps, les membres de sa famille, malgré toute l'affection qu'il leur porte, lui demeurent étrangers. Devenir occidental est contraire à sa nature mais il n'est plus l'oriental du ghetto de Céphalonie. Son être semble absorbé par les rôles qui ont fait sa réussite, par les lieux de transit qu'il habite et parcourt : un homme politique influent de la S.D.N. et un séducteur dont l'étrangeté intrigue et charme, à l'abri de son luxueux hôtel. Lorsqu'il perd son statut politique et sa nationalité, ne lui reste que sa position de séducteur, devenue elle-même bancale sans sa composante sociale : il devient cocu de lui-même, ne sait plus qui il est, dans ce monde sans repère. D'une situation relativement isolée avec son amante, tous deux passent à une solitude étouffante : deux étrangers au monde mis face à l'étrangeté de l'autre.

Tous deux sont en effet étrangers au monde dès le départ, en résidant à demeure dans un lieu par essence transitoire (comme Solal) ou en habitant à la dérobée une demeure fixe (comme Ariane). Les amants ne se fixent jamais bien longtemps dans une ville, passant d'hôtels en villa dans lesquels ils vivent éloignés. Pourtant, cette course effrénée les ramène au point de départ, dans l'hôtel de Genève, prouvant la vacuité de leur parcours, la vie asphyxiante qui a été menée en cherchant à vivre un amour absolu.

Les amants sont d'une profonde étrangeté l'un à l'autre, attirante toutefois : Ariane représente tout le paradoxe occidental d'une promesse d'amour vaincue par des aspirations de force alors que Solal se découvre de plus en plus Juif. La découverte de sa judéité ne lui procure pourtant pas un sentiment d'appartenance : cette façon d'être se caractérise par un exil permanent, par une mise à l'écart d'un monde antisémite qui le rejette. En tentant d'habiter l'Occident, géographiquement ou par ses relations amoureuses, en masquant son être juif, son altérité, notre héros ne devient que plus étranger, à lui-même, à l'Orient comme à l'Occident qui ne l'identifie plus clairement comme étranger sans pour autant le faire sien. La perception de l'Occident de Solal, telle que nous la donne à lire Cohen, est profondément

juive, ne peut être refoulée : la vie de Solal en Occident est associée à l'exil des Hébreux (particulièrement de Joseph) en Égypte.

L'espace urbain, fragmenté et épars, décomposé en cellules vides, est celui d'une culture qui a perdu tout espoir dans le progrès technique. Au contraire, le progrès, combiné à une rationalité aveugle et dépourvue d'amour, a mené au massacre des Juifs en Occident. Comment dès lors habiter ce lieu et ignorer la nature juive longtemps refoulée ? Comment revenir à cette nature longtemps rejetée au profit d'une réussite occidentale ? Pour Solal, c'est un leurre d'espérer vivre dans cet espace un amour absolu, étranger aux racines autant qu'à la nationalité tant recherchée, même si les deux pans comportent des êtres follement aimés, comme les Valeureux et Ariane. L'identité juive demeure au sous-sol, au fond de l'être de Solal, et le poursuit jusqu'au bout avant qu'il ne se rende totalement, vaincu par son parcours asphyxiant en Occident.

IV. Un comique déstabilisant

« La littérature postmoderne retrouve un ton à la fois ironique et joyeux. Le triple retour du sujet, de l'éthique et du récit se fait dans le désir et non pas sur la base d'un puissant discours de légitimation : l'homme qui désire se réconcilier avec le monde narrable ne peut le faire qu'ironiquement. »

Aron Kibédi Varga, « Le récit postmoderne » (1990)¹³⁶

Dans *Belle du Seigneur*, le temps et l'espace paraissent impossibles à occuper pour les personnages tant ils se fragmentent. Pourtant, ce roman se révèle aussi très drôle, mêlant ironie et humour. À la suite du temps et de l'espace, l'aspect comique mérite donc d'être à son tour pris en compte dans le cadre d'une étude sur la postmodernité de l'œuvre :

l'œuvre des créateurs offre avec régularité ce que l'on pourrait appeler les traits pertinents d'une écriture postmoderne, à savoir pêle-mêle et sans prétention à l'exhaustivité : la diction spatiale d'un temps in-signifiant et discontinu, l'expression du décentrement et de la fragmentation qui caractérisent notre époque, (...) l'affirmation par l'ironie, l'humour distancié, voire la parodie ou le pastiche, de la perte de toute innocence. Un trop-plein qui atteste, en quelque sorte, l'existence de l'ère du vide !¹³⁷

Nous commencerons par proposer une brève définition du comique littéraire avant de passer à l'étude du comique dans l'œuvre. Cette dimension est complexe à analyser, du fait de sa surabondance au fil des pages et de la variété de ses aspects. Dans un premier temps, nous nous concentrerons sur le narrateur de *Belle du Seigneur*. De quelle façon produit-il un effet comique ? Quel comique privilégie-t-il ? Cela nous mènera à nous interroger sur le traitement réservé aux personnages : quelle attitude adopte-t-il envers eux ? Nous verrons aussi que le comique des personnages se différencie parfois de celui du narrateur. Nous passerons finalement en revue les personnages principaux dont le comique est développé de façon originale. Nous conclurons sur l'aspect typiquement postmoderne produit par le comique dans cette œuvre.

¹³⁶KIBEDI VARGA A., *op. cit.*, p.16.

¹³⁷TYRAS G., *op. cit.*, p. 4.

1. Introduction : une définition du comique en littérature

Nous tenterons de définir le comique littéraire de façon aussi succincte et claire que possible à l'aide des différentes classifications proposées par J.-M. Defays, et J.-L. Dufays dans leur ouvrage *Le Comique. Vade-mecum du professeur de français*¹³⁸.

Si nous voulions simplifier à l'extrême, nous pourrions définir le comique comme ce qui se construit en rupture – que ce soit par rapport à une norme ou une logique situationnelle : il n'y a pas d'effet comique possible si rien de ce qui est lu n'est perçu comme rompant avec l'usage ordinaire et sérieux du langage ou comme incohérent vis-à-vis des usages extérieurs ou de la logique interne de l'énoncé¹³⁹.

Le comique enfreint les sérieux principes que sont « le Beau, le Bien et le Vrai », il « *relativise l'importance que l'on donne aux choses, tant heureuses que malheureuses* »¹⁴⁰. Ainsi, nous pouvons déjà catégoriser le grotesque comme dérogeant au concept du Beau, l'humour noir au concept du Bien et l'ironie au concept du Vrai.

Dans le domaine littéraire, l'incongruité provoquant le rire repose sur deux procédés qui peuvent se mélanger, un procédé intratextuel et un procédé extra- ou intertextuel.

Le comique intratextuel naît de l'intérieur du texte : s'il ne nécessite pas de connaissances particulières, il requiert une certaine habileté à décoder l'implicite. Ce procédé repose sur le langage, la logique (il se situe alors au niveau du discours) ou sur la situation et les caractères (il se situe dans ce cas au niveau des personnages).

Le comique extra- ou intertextuel est lié à des éléments extérieurs au texte, des personnages, des faits, des textes ou énoncés préexistant à l'œuvre, et supposés connus du lecteur.

Le plaisir provoqué par la lecture peut tenir autant au jeu de la fantaisie verbale, de la virtuosité du langage, qu'aux rapports interpersonnels entre l'œuvre et son lecteur (voire

¹³⁸ DEFAYS J.-M., DUFAYS J.-L., *Le Comique. Vade-mecum du professeur de français*, 1999.

¹³⁹ LEFORT B., « Structure textuelle de l'histoire drôle et compréhension » in *Les cahiers du CRESLEF*, n°33, *Parlons d'humour : approches linguistique, psychologique et didactique*, 1992, pp.91-102.

¹⁴⁰ DEFAYS J.-M., J.L. DUFAYS, *op. cit.*, p.20.

d'une complicité qui s'installe entre l'auteur et son lecteur), qu'à une transgression des interdits de toutes sortes, rendue possible par le rire.

La principale difficulté à définir le comique – et ce qui rend précisément sa définition nécessaire – réside en ce qu'il est protéiforme, ne relevant ni d'un genre, ni d'un style, ni d'un thème particulier. Un autre obstacle est le choix même de *Belle du Seigneur* comme corpus d'étude: le comique couvre une grande partie du texte ; s'il en est parfois absent, ce n'est que pour ressurgir de plus belle.

Quelles sont les diverses formes de comique, ses différents types ? Sur quoi repose-t-il ? De quelle manière, avec quelles orientations est-il employé¹⁴¹ ? C'est ce que nous nous emploierons à préciser.

1.1. Les types de comique

J.-M. Defays et J.-L. Dufays ont pris pour parti de distinguer les différents types de comique selon le système sémiotique concerné (linguistique, plastique, scénique ou musical) et en se basant sur le niveau d'articulation en rapport avec ce système, c'est-à-dire selon que le comique porte sur le signifiant ou le signifié.¹⁴² Le comique peut prendre différentes formes : comique verbal, comique d'idées, de situation, de caractère ou de mœurs et comique au second degré¹⁴³.

a. Le comique verbal

Dans une œuvre littéraire, le comique opère principalement au travers du langage ; c'est par ce biais que nous apprécions la lecture des autres types de comique. Le comique verbal porte tant sur le comique que le langage exprime que celui que le langage crée.

- La fantaisie verbale

Lorsque le comique ne porte que sur le signifiant, principalement sur les sonorités, il s'agit de fantaisie verbale. Le jargon, les propos sans suite, les répétitions, les coq-à-l'âne, les énumérations et galimatias en font partie, comme tout jeu verbal dans lequel la signification n'intervient pas.

Ainsi, nous voyons à plusieurs reprises Ariane s'amuser des consonances des mots :

¹⁴¹ DEFAYS J.-M., J.L. DUFAYS, *op. cit.*, pp.33-54.

¹⁴² *Ibid.* p.33.

¹⁴³ *Ibid.*, pp.33-44.

un bébé lion avec de grosses pattes pelotes des pattes boulouboulou (p.40) ;

vie vide je suis la fée Vivide une propriété priétépro rien que pour moi (p.215).

les yeux idiots d'extase, murmurait des mots absurdes, chic et pouf et tralala, et couac et glix et bouflala (p.584).

- Les jeux de mots

Au contraire, quand le comique joue à la fois sur le signifiant et le signifié, il peut être qualifié de jeu de mot :

- l'à-peu-près où l'on adjoint, supprime, modifie une ou des lettres (les « *water causettes* » de Mariette, p.896) ;

- la contrepèterie, qui permute des lettres ou des mots (« *affreux son haha canin mon mariage va canin cana* », p.202) ;

- le mot-valise, télescopage de deux mots (« *l'intellijuiverie* » de Solal, p.391)

- le calembour, qui est une équivoque phonétique ou lexicale (« *mon marri et pas mon mari* », p. 205).

N'importe quelle erreur ou maladresse de langage peut en fait prêter à rire. Ariane se rappelle ainsi un souvenir amusant :

quand j'étais petite je disais panthères pour dire pommes de terre je disais Aïane a manzé panthères (p.212).

- La subversion langagière

La subversion langagière joue quant à elle sur les schémas et mécanismes de la langue, pour nous faire prendre conscience des principes « normaux » du langage, de leur précarité, notamment par l'absurde, le contre-pied ou la surenchère.

Par exemple, Mariette rationalise l'accord du féminin, mais la langue française n'est pas logique et le résultat est incorrect :

la pauvre Martha venue comme ma successeuse, gentille mais une proparienne (p.549).

- Le comique dramatique

Le jeu de la mise en scène, des gestes et des mimiques est lié au comique dramatique. Il repose sur les dialogues qui, bien que tenus entre les personnages, sont en réalité destinés au public.

Au cours du chapitre XXIV, les Valeureux se rendent à la S.D.N. Ce passage présente un côté très théâtral, typique des cousins de Solal. Le rythme des dialogues et des enchaînements de situation, le vocabulaire rabelaisien de Mangeclous, les mimiques et caractères figés des personnages contribuent à produire un comique dramatique.

- Le style comique

Certaines écritures développent un style comique grâce à des procédés rhétoriques particuliers, des mécanismes linguistiques ou narratifs. De nombreux travaux portent en particulier sur les procédés de la parodie et l'ironie.

On retrouve de façon récurrente certains de ces procédés : les répétitions, les inversions et l'incongruité¹⁴⁴. Cependant, ces techniques peuvent être utilisées à d'autres fins que le rire.

Quatre opérations rhétoriques reviennent fréquemment dans les grands procédés comiques : l'hyperbole s'emploie fréquemment pour le burlesque (avec ses répétitions, redondances et exagérations), la litote pour l'humour (ellipses et condensations), pour l'absurde, l'ironie et ses euphémismes, antiphrase et pseudo-simulation ainsi que l'inversion (chiasme, paradoxe, paralogisme).

Nous aurons l'occasion par la suite d'observer le fonctionnement du style comique d'A. Cohen.

b. Le comique d'idées

Le contenu du langage, souvent exprimé avec une certaine vulgarité ou agressivité (lorsque l'on rit de), produit un effet comique. Il est l'occasion d'une connivence entre les rieurs, qui partagent une même culture, ce qui leur permet ainsi de remettre en cause une évidence morale, une connaissance de la réalité physique, un lieu commun, une séquence

¹⁴⁴ La concomitance d'éléments incompatibles

narrative ou encore un stéréotype¹⁴⁵ argumentatif. Des personnages ou des situations-types peuvent également servir à signaler une situation comique bien connue.

C'est ainsi que le narrateur se moque de l'intérêt populaire porté aux familles royales, les « *panégyriques des âmes princières et des cœurs héritiers* », le « *sujet de prédilection* » (p.362) de la mère Deume avec son amie « chère Emmeline de Ventradour ». Le ton employé est ironique, du fait de la mise en évidence des défauts de prononciation d'Antoinette (« *c'est trop jeuli* »), de ses idées stéréotypées et de l'hypocrisie qui transpire. Ainsi, à propos de la reine Marie-Adélaïde,

il paraît que quelquefois elle soulève un coin du rideau pour regarder les gens du commun qui passent, il paraît qu'elle tâche d'imaginer la vie des gens d'un autre miyeu pour être en communion avec eux, elle s'intéresse tellement aux humbles. C'est jeuli, n'est-ce pas ? (p.358).

L'ironie est ici greffée sur un contraste. La louange de l'intérêt porté aux humbles, une fois explicitée, met en effet à nu une arrière-pensée peu charitable : elle ne sert qu'à confirmer son excellence morale et son statut social plus élevé que celui « *des gens d'un autre miyeu* ». La notion qu'a Antoinette des jolis sentiments fait jeter le discrédit sur l'ensemble de ses actions¹⁴⁶.

c. *Le comique de situation*

Lorsqu'une situation paraît mise en scène du fait de l'ironie du sort, nous sommes face à un comique de situation. Il n'y a rien en soi qui justifie l'effet comique, celui-ci dépend uniquement de la personne interprétant les circonstances. C'est le type de comique auquel la définition de Bergson convient le mieux,

*tout arrangement d'actes et d'événements qui nous donne, insérées l'une dans l'autre, l'illusion de la vie et la sensation nette d'un agencement mécanique.*¹⁴⁷

Nous retrouvons fréquemment employés les trois procédés déjà rencontrés des répétitions, des inversions de situations et de l'interférence des séries.

¹⁴⁵ Par stéréotype, nous entendons une particularité jugée typique d'une catégorie d'objets ou de personnes.

¹⁴⁶ GOERGEN B., *Dialogues et dialogisme dans l'œuvre d'Albert Cohen*, sous la dir. de HAMON P., 1996., p.338.

¹⁴⁷ BERGSON H., *Le rire. Essai sur la signification du comique*, 1945, p.52.

Le cas de l'inversion de situations peut être illustré par le retour du mari à la place de l'amant tant attendu :

Les jambes ivres, elle se dirigea vers la porte du miracle, l'ouvrit avec un sourire divin, recula. Une valise à la main et sa grosse canne sous le bras, son mari était devant elle, Adrien Deume, avec sa barbe en collier, ses lunettes d'écaille et son bon sourire (p.717).

Pour ne pas faire oublier que la passion naissante se vit aux dépens d'un mari écarté, le narrateur entrelace les morceaux consacrés au couple illégitime à ceux montrant le mari dupé. Les passages précédant les « retrouvailles » d'Ariane et d'Adrien, ardemment souhaitées par ce dernier et totalement inattendues pour la première, constituent un quiproquo classique. Adrien, dont le retour est prévu la semaine suivante, ne supporte plus l'éloignement et décide de rentrer à l'improviste une semaine plus tôt :

Quelle surprise pour la Rianounette qui s'attendait à ne le voir que dans une semaine ! Pour une surprise, hein ? (p.665).

Son arrivée coïncide à la minute près avec le retour de Solal. La coïncidence des deux rendez-vous constitue une sorte d'effet mécanique, de double machinerie, de compte à rebours mesurant, pour le lecteur, les minutes le séparant d'une catastrophe annoncée que tous les acteurs ignorent¹⁴⁸.

Notons encore les gags et clowneries dans le type du comique de situation : les gags mis à l'honneur dans le cinéma burlesque américain – notamment avec Charlie Chaplin, un personnage récurrent dans l'imaginaire de Solal – représentent le comique de situation de la clownerie. Ces spectacles associent une situation cocasse à des grimaces, au mime, à la fantaisie verbale et renvoient à notre imaginaire enfantin. Il est en effet plusieurs fois fait mention de Charlot par le biais de Solal. Ainsi, celui-ci rejoue en pensées, durant plusieurs pages, quelques séquences cinématographiques (pp.840-843) :

Voilà elle a été prise elle dort je peux passer le temps tout seul en continuant à me raconter, oui, un petit cinéma rien que pour moi (...) son patron l'aubergiste Jéroboam (...) donne un coup de pied à Charlot qui s'empare d'une tartine, l'avale puis son melon sur les yeux enfile en hidalgo ses gants troués et il sort sur la route canard connaisseur

¹⁴⁸ GOERGEN B., *op. cit.*, pp.383-385.

(...) *l'homme engueule Charlot qui salue et repart sautillant et haussant gentiment les épaules* (p.840).

La filiation à l'humour de Chaplin va même plus loin : Solal lui-même s'intègre dans sa trame comique lorsqu'il erre dans la ville, destitué de la S.D.N. et sans-papiers (chapitre XCIII), à l'image du « *doux dandy dandinant* », « *ce godillot idéaliste* » (p.841) qui veut éblouir sa belle sans plus en avoir les moyens.

d. Le comique de caractère ou de mœurs

Le personnage comique incarne bien souvent un trait de caractère ou un défaut ; il est alors réduit à un trait de caractère dominant ou personnifié par un trait physique particulier. On parle de comique de caractère ou de mœurs.

L'oncle Saltiel incarne ainsi le stéréotype de la « mère juive » : Saltiel, qui se comporte en vraie mère poule avec son neveu, s'inquiète de trouver une épouse à la hauteur de son neveu adoré, comme en témoigne son annonce dans les journaux israélites :

Un Oncle Célibataire désire marier son Neveu d'une Grande Beauté, Situation Splendide bien plus qu'un Ambassadeur, ce n'est rien à côté ! Situation méritée et une Cravate de Commandeur ! (...) La candidate doit être Saine et sans Tares Cachées ! Jeune ! D'une beauté extraordinaire ! Yeux de biche ! Dents comme un troupeau de brebis tondues revenant de l'abreuvoir ! Cheveux comme une bande de chèvres suspendues au flanc de Galaad ! Joues comme des moitiés de grenade ! Et tout le reste ! Mais très Sérieuse aussi ! N'ayant pas eu des amourettes avec celui-ci puis celui-là ! L'Oncle n'aimant pas cela ! D'une famille Israélite Bien Connue et Honorable ! Croyant en Dieu naturellement ! Vertueuse et Raisonnable ! Ayant beaucoup de jugement et pouvant donner de Bons Conseils et même qu'elle le Gronde un peu quelque fois ! Cela ne fait rien pourvu que ce soit aimablement ! Bref une Colombe et inutile de faire des feintes et prétendre qu'elle est Colombe si elle n'est pas Colombe car l'Oncle est Psychologue et il les passera toutes au Filtre de la Perspicacité ! La Dot n'est pas nécessaire car le Neveu gagne des Sommes ! Peu nous importe l'argent ! (...) Envoyez-nous une photographie récente et non d'il y a dix ans car il nous la faut Jeune et Charmante ! Bonne ménagère aussi et économe ! Pas tout le temps à acheter des robes de Paris ! Mais enfin s'il y a une dot nous ne la refuserons pas ! Surtout dans l'intérêt de la Jeune Fille pour qu'elle ait son Indépendance et qu'elle n'ait pas l'Humiliation de tout le temps l'assourdir de Demandes d'Argent avec Voix de Perroquet disant je n'ai pas ceci et je n'ai pas cela et il me faut un Nouveau Chapeau ! Mais enfin ce n'est pas du tout indispensable ! L'important étant qu'elle soit Vertueuse et Raisonnable ! Et qu'elle sache aussi se tenir Un Peu Tranquille et ne pas bavarder à tort et à travers comme Certaines Riches Assourdissantes ! Mais tout de même qu'elle soit Instruite et qu'elle

puisse tenir des Conversations Intéressantes ! Musique ! Poésies diverses ! Enfin qu'elle ait un peu le Genre Moderne tout en allant à la Synagogue ! (...) Et qu'elle ne parle pas toujours de ses grandes relations comme font certaines de notre religion ! (...) Et qu'elle le laisse tranquille avec les cours de la Bourse ! C'est vulgaire pour une femme ! Et pas tous les soirs aller au Théâtre ou Danser ! Et pas se pomponner tout le temps ! Pas de rouge aux lèvres ! Un peu de poudre suffit ! Donc une Jeune Fille Parfaite ! (pp.176-178).

La prétendante recherchée par Saltiel doit être parfaite pour son neveu parfait.

e. Le comique au second degré

Certaines formes de comique, paradoxalement, ne devraient pas faire rire, soit parce que le sujet, le moment ou le public ne s'y prêtent pas (humour noir), soit parce que sont pris à contre-pied, dans une intention parodique, tous les procédés décrits jusqu'ici (absurde).

Par exemple, les propos rapportés par Saltiel à Solal, concernant l'antisémitisme d'Hitler, ne prêtent pas à rire même si la façon dont l'oncle en parle nous fait sourire :

Donc tu es satisfait de la politique nationale. Mais fais attention, si ce Hitler t'invite à déjeuner, refuse ! Naturellement, si tu es obligé d'accepter à cause de ta situation, vas-y, mais explique-lui que tu as mal au foie et que tu ne dois rien manger. Il m'est revenu qu'il a une armoire pleine de poisons. Donc, ne mange rien chez lui, pour l'amour du ciel, et s'il se fâche, tant pis ! Qu'il se fâche et qu'il crève et maudit soit son nez ! (p.154)

Le comique des projets d'Hitler provient de l'absurde de la situation imaginée par Saltiel. La dernière phrase prête à sourire : la coordination « et » est répétée à trois reprises ; le « *qu'il crève* » est d'un niveau de langage peu relevé par rapport au reste de l'énoncé tandis que la malédiction finale est incongrue, maudissant particulièrement le nez de son propriétaire.

1.2. Les espèces de comique

Il s'agit ensuite de tenter de déterminer l'orientation du comique, avec toute la complexité que cela implique. Car à quel moment précisément passe-t-on de l'humour au cynisme, du pamphlet à la satire ? Comment être sûr que des propos naïfs soient réellement ironiques ? Les catégories suivantes n'ont donc jamais valeur d'absolu : elles peuvent s'entrecroiser, se confondre, correspondre dans une certaine mesure, pour former un système cohérent.

a. L'humour

L'humour opère une mise à distance critique du monde, des hommes, de soi-même mais ne s'en tient pas là, sinon il s'agirait d'ironie. En effet, cette distanciation en appelle à une vision plus optimiste des choses. L'humour peut se faire art de vivre, seul moyen de supporter la réalité telle quelle, sans la refuser (comme le fait l'absurde), ni la bouleverser (comme le carnavalesque), ni se résigner (le cynisme).

A. Cohen nous fournit lui-même cette définition de l'humour comme art de vivre, dans un passage qui, pourtant, porte plus aux larmes qu'au rire. Adrien tente de garder une vision optimiste des choses lorsqu'il se découvre abandonné par Ariane :

Perdu, il était perdu. / - Perdu, perdi, perda, perdo, murmurait-il en tirant sur sa ficelle, murmurait-il en s'efforçant de rompre sa ficelle. Perdu, perdi, perda, perdo, murmurait-il sans cesse, car il faut essayer de se divertir lamentablement dans le malheur, affreusement se divertir en tirant sur une ficelle, en prononçant des mots idiots, se divertir pour supporter le malheur, pour continuer à vivre (p.775).

Ce passage qui décrit le processus de l'humour en est pourtant un contre-exemple, alors que divers éléments pourraient faire rire en d'autres circonstances – ce qui nous fournit la preuve que les procédés du comique ne lui sont pas exclusifs (la fantaisie verbale, la tenue d'Adrien en pyjama, les répétitions). Le narrateur démonte les ficelles de l'humour comme moyen de supporter le malheur tout en nous montrant son personnage malheureux qui n'y parvient pas, parce qu'il aime Ariane qui ne l'aime pas.

Dans l'œuvre cohénienne, les Valeureux concentrent une grande partie de l'humour du narrateur, qui considère leurs ridicules avec une grande tendresse. Ainsi, la façon dont le vieil oncle Saltiel est dépeint comme ridicule et naïf reste cependant profondément bienveillante :

Le groom obéit, cramoisi d'hilarité contenue, et Saltiel le suivit avec la démarche à la fois glissante et ondulée qui lui semblait le summum des manières diplomatiques (pp.146-147).

Le narrateur nous présente le risible vieil oncle sous le jour indulgent de l'amour, et non pas ironiquement ou en en faisant la satire.

b. L'ironie

Nous l'avons dit, l'humour serait ironie s'il s'en tenait à la simple mise à distance du monde. L'ironiste éprouve un malin plaisir à relever sans complaisance les incohérences de l'existence, les défauts et malheurs des uns et des autres, sans chercher à les dépasser. L'ironie est profondément pessimiste.

L'ironie réside surtout dans l'antiphrase, le second degré, permettant de dire le contraire de ce qu'on laisse entendre. L'ironie met le langage en contradiction avec lui-même. Notons que l'ironie, ambiguë par essence, peut se retrouver dans les autres espèces de comiques (l'humour, l'absurde, la parodie, la satire).

Ainsi, Solal est rempli d'amertume quant à l'amour tel qu'il est réellement vécu, loin des clichés littéraires. Il constate le comique de la situation ; finalement, l'amour qui lui est porté tient en grande partie à sa dentition complète ainsi qu'à sa morphologie :

Donc ne pas être bon, ne pas être intelligent – un ersatz suffit – mais peser le nombre nécessaire de kilos et être muni de petits broyeurs et trancheurs ! (p.393)

c. Le déjà-vu, la parodie et le carnavalesque

L'intertextualité est à la base de la parodie (qui peut être autre que comique, rappelons-le) et du carnavalesque, mais aussi du déjà-vu.

- Le déjà-vu

Le comique fait constamment appel à la sagacité et à la mémoire du lecteur, par ses références, allusions, lieux communs, stéréotypes comiques ainsi qu'en se faisant l'écho du contexte de ces conventions pour produire un effet de déjà-vu. Si le texte prend appui sur le connu, c'est pour mieux surprendre son lecteur ensuite.

Le décalage peut être langagier (en rendant sens à des expressions figées, par exemple), déformation de notre patrimoine discursif (propos consacrés, proverbes, mots d'auteurs, slogans) ou de notre culture, grâce à un regard faussement ingénu.

Il faut donc connaître la célèbre phrase de *Carmen* « l'amour est enfant de bohème » pour comprendre le comique provoqué par celle de Mariette, « l'amour est enfant de poème » (p.893).

- La parodie (stricto sensu)

Selon Genette, la parodie est une transformation ludique consistant en une adaptation stylistique à un sujet différent. Elle implique la superposition, nécessairement imparfaite, d'au moins deux textes, deux images, deux films.

Cette espèce de comique, pour produire son effet, nécessite la reconnaissance par le destinataire du modèle parodié.

Ainsi, la scène d'ouverture de *Belle du Seigneur* (pp.13-14) parodie les débuts enchanteurs des contes de fées. Le beau prince à cheval accompagné d'un valet part dans une forêt luxuriante à la conquête de sa belle mais certains termes sont incongrus et provoquent un écart avec le genre parodié (le « *petit vacarme imbécile* » des oiseaux, par exemple)¹⁴⁹.

- Le carnavalesque

La troisième forme d'intertextualité comique « *ne connaît pas la demi-mesure, ni le compromis. Débordante, exubérante, transgressive, contradictoire, elle ne tient plus compte d'aucun point de référence, ni d'aucun modèle* »¹⁵⁰.

Le carnavalesque met en jeu une multitude de voix, d'influences, de thèmes et de fragments disparates tirés de leur contexte, qui interfèrent, sans chercher à les distinguer ou les harmoniser. L'effet d'hétéroclite provient de leur simple côtoiement. L'écart, le contraste et l'incongruité de toutes les matières sont la norme.

L'épisode de la cave Silberstein nous emmène dans un autre espace-temps, un univers où les règles sont inversées (*En ce Berlin, tout est à l'envers, mon cher !*, p.565) où les propos tenus sont à la fois lyriques et crus, où le couronnement de Solal a lieu dans un vieux carrosse tiré par deux chevaux miteux qui portent le nom des prophètes Isaac et Jacob :

(Rachel :) « Allons, viens, entre dans le carrosse de mon grand-père ! Vite, sinon je te pince ! » (...) Sans plus parler, ils se tinrent par la main dans l'antique carrosse, lui avec son faux nez, elle avec sa couronne de carton, frère et sœur, se tinrent fort par la main, reine et roi de triste carnaval que les deux chevaux regardaient mélancoliquement, remuant leurs têtes chastes et professorales.

¹⁴⁹ Nous reviendrons sur la scène d'ouverture de *Belle du Seigneur* au point « 2.2. Alternance d'écritures et de registres ».

¹⁵⁰ J.-M. Defays, J.-M. Dufays. *Le Comique. Vade-mecum du professeur de français*. Bruxelles : Didier Hatier, coll. Séquences, 1999, p.50.

Et voici, la naine ôta sa couronne et la posa sur la tête de son frère aux yeux clos, elle lui couvrit les épaules de la soie de prière, et elle lui mit entre les bras les saints rouleaux des Commandements. Ensuite, descendue du carrosse, brinquebalante, elle détacha les chevaux languissants, les fit entrer dans les brancards, les attela, les recouvrit d'un velours brodé d'or et de lettres antiques, rideau d'arche sainte tandis que le cheval de gauche, le plus vieux, qui avait des tumeurs aux jointures, approuvait tristement mais avec majesté, et que le cheval de droite levait joyeusement la tête, hennissait (p.574).

d. La satire

Le rire satirique attaque avant même d'amuser : son intention est de discréditer, de ridiculiser en interaction avec d'autres partenaires, qu'ils soient victimes, complices ou témoins.

Relevons-en les trois formes principales : les satires gratuite, militante et moralisante (ou édifiante).

- La satire gratuite

La satire gratuite relève du « bête et méchant ». Elle s'en prend indistinctement à n'importe quelle victime. En effet, ce qui importe, c'est l'audace du satiriste, dosant subtilement impertinence et connivence pour ne pas provoquer l'indignation de son public. Nous ne relevons pas un tel exemple dans notre œuvre : l'auteur ne s'attaque qu'aux personnages qui lui paraissent odieux ou vils.

- La satire militante

La satire militante sert à combattre un adversaire bien identifié en le ridiculisant. Le satiriste cherche à dénigrer son adversaire, pour n'importe quel motif, sous le prétexte de faire rire. C'est de cette façon que le narrateur ridiculise par exemple Antoinette Deume, représentante de la bourgeoisie bien-pensante, en s'attaquant au moindre de ses défauts, tant physiques (comme la « *boulette viandelette* », petite boule de chair pendue à son cou, les mains « *boulonnées de verrues* »), que de prononciation (« *jeuli* », « *s'il te pôlait* », « *un miyeu* »), sans parler de ses affreuses culottes longues :

en effet, le temps fraichissant toujours vers le soir, elle avait jugé prudent de se démunir des habituels pantalons en madapolam et de s'empaqueter dans de flasques caleçons de laine masculins qui lui arrivaient aux chevilles et la moulaient fort peu ; lesquels caleçons, fendus devant et derrière, étaient molletonnés à l'intérieur et leur couleur extérieure était celle, si pratique, de la moutarde, la place du séant étant consolidée par un fond de percale à fleurs mauves (p.182).

- La satire moralisante ou édifiante

Le troisième type de satire, moralisante ou édifiante, est inspiré par un esprit dont la conviction est que l'on doit corriger les défauts de ses contemporains en les ridiculisant. Le rire se fait alors transgression sociale, stigmatisant les personnalités perverses, les mœurs dépravées, les institutions corrompues, la littérature dégénérée. Ce dernier cas est illustré à plusieurs reprises, via Ariane (p.678), aux dépens d'Adrien (p.377) en ce qui concerne la littérature « savante », aux dépens de Mariette (p.589) en ce qui concerne la littérature populaire. Le narrateur exécute également la satire de l'institution corrompue de la S.D.N.¹⁵¹

e. L'absurde

Le sérieux n'est parfois pas moins absurde que le comique qui se contente de le reproduire. Mais l'absurde est profondément comique lorsqu'il est ludique, au point de se jouer de ses propres règles. L'esprit transgressif est poussé à son comble, allant jusqu'à atteindre une certaine indifférence à l'égard des normes. S'il ne correspond pas au sens commun, l'absurde n'est pas dépourvu de sens. Il dispose d'une logique propre, avec ses bizarreries, ses déséquilibres et sa frénésie, ses exagérations, dans un esprit tout à fait baroque. Notons qu'esprit baroque et postmodernisme peuvent prêter à confusion, comme en témoignent J.-L. Defays et J.-L. Dufays :

Il [l'absurde] dispose de sa logique propre qui (...) rappelle l'esprit baroque (à moins qu'il ne s'agisse de post-modernisme ?).¹⁵²

Le grotesque est l'un des cas les plus caractéristiques de l'esprit baroque poussé à son comble.

Saltiel rapporte à Solal le projet rocambolesque de lutte contre l'Allemagne nazie tel qu'il est prévu par Mangeclous, projet qui obéit à une logique toute particulière :

À propos, imagine-toi qu'hier après-midi Mangeclous est venu me dire en grande confiance qu'il veut acheter des chiens enragés à l'Institut Pasteur pour les introduire secrètement en Allemagne afin qu'ils mordent quelques Allemands qui, pris de rage à leur tour, mordront d'autres Allemands et ainsi de suite jusqu'à ce que tous ces maudits se mordent les uns les autres (p.152).

¹⁵¹ Nous reviendrons sur la satire sociale au point « 2.3. Une satire sociale et mondaine ».

¹⁵² DEFAYS J.-M., J.-L. DUFAYS, *op. cit.*, p.53.

Le comique peut autant faire appel à l'intelligence de son public, jouer à y semer le doute, que l'entraîner par un excès d'anecdotes, de détails, d'allusions et digressions, afin de lui faire perdre tout point de repère. Cet absurde est au demeurant très proche du carnavalesque. Ainsi, le passage relatant le goûter de Mangeclous et Hippolyte suit la logique et les mensonges du premier, acceptés par le second, bien qu'il ne comprenne pas grand-chose au flot de paroles débitées par son invité :

- *Vestiaire, dit Mangeclous. Mon huit-reflets au vestiaire selon les diplomatics customs en anglais, by appointment, expliqua-t-il au petit barbichu effaré, dont, du premier coup d'œil, il jugea l'innocence. (...) mon appellation dans le domaine mondain et lodonien est Sir Pinhas Hamlet, A.B.C., G.Q.G., C.Q.F.D., L.S.K., exquis usage anglais des initiales honorifiques qui font de vous un grand personnage (...) en deçà d'une rivière dont j'ai oublié le nom s'étend mon superbe parc personnel et privé dont le nom anglais est le Gentleman's Agreement and Lavatory, en abrégé le Lavatory, célèbre par son gigantesque château dressant avec orgueil ses quarante beffrois, cher château de mes ancêtres où je prends mes innombrables œufs au jambon du matin sur un fauteuil Louis XIV (...) mon ami Lord Robert Cecil que j'appelle Bob et lui parlant toujours anglais de même qu'à ma gracieuse souveraine que j'accompagne en tube gris aux courses élégantes de chevaux que nous adorons, elle et moi, Royal Ascot, Derby of Epsom, that is the question, Bank of England and House of Lords in tomato sauce, fish and chips in Buckingham Palace, yours sincerely, God Save the King, n'est-ce pas votre avis ?*

- *C'est que ze n'ai pas compris, dit M. Deume avec un sourire égaré qui plut au gentleman et dont il fut récompensé par une tape sur l'épaule (pp.293-294).*

Cet aperçu théorique nous permettra d'appréhender le comique de *Belle du Seigneur* en ayant quelques repères et, inversement, la lecture du comique dans notre roman, à son tour, éclairera la théorie, si besoin en était.

Le comique se trouvant à tous les niveaux ou presque, nous commencerons par analyser sa présence dans la narration en général avant de passer aux personnages, à leurs discours comme à leur représentation particulière.

2. Un narrateur qui a le sens de l'humour

L'humour est l'un des traits essentiels de la figure du narrateur : il a donc le sens de l'humour « *dans le sens de tout ce qui a à voir avec le risible, tout ce par quoi le narrateur donne le sentiment de vouloir faire rire, sourire ou tourner en dérision* »¹⁵³.

Sa voix, parce qu'elle tente d'imposer au lecteur une certaine vision du monde, présente une forme d'humour particulière par rapport à celui exprimé par les personnages.

Au cours de la narration, nous retrouvons le comique sous différentes formes : comique par rapport à la littérature, avec les phénomènes de parodie ; par rapport aux personnages, avec des phénomènes de caricature, d'ironie ou d'humour tendre ainsi qu'un comique de langage¹⁵⁴.

2.1. Métalepses

Le terme de métalepse est utilisé par G. Genette pour désigner « *toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement* »¹⁵⁵.

Si la pratique narrative est traditionnelle (le narrateur est extradiégétique et omniscient), le narrateur de *Belle du Seigneur* fait parfois irruption dans le texte lors de métalepses et se met à parler en son nom propre, créant un effet de dissonance avec nos habitudes de lecteur.¹⁵⁶

Dans *Belle du Seigneur*, nous ne trouvons qu'une seule occurrence d'interpellation du lecteur par un personnage – et encore : il s'agit de Solal, au chapitre XIVC, qui interpelle l'humanité tout entière. Mais le lecteur ne se sent concerné qu'en tant qu'être humain, pas en tant que lecteur.

¹⁵³ STOLZ C., *La polyphonie dans « Belle du Seigneur » d'Albert Cohen. Pour une approche sémiostylistique*, 1998, p.290.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p.290-298.

¹⁵⁵ GENETTE G., *op. cit.*, p.244.

¹⁵⁶ DECOUT M., « Albert Cohen et les séductions de la parole narrative » in *Études littéraires*, 41 (3), 2010, pp. 133–145 ; « Contre une littérature de l'épuisement : Solal ou l'ivresse de l'aventure » in *Études littéraires*, 44 (1), 2013, p.136.

Nous pouvons par contre relever plusieurs intrusions du narrateur dans le récit. Ainsi, la référence au nom du narrateur (de l'auteur ?) peut être ressentie comme une intrusion de sa part :

Revenant à la charge, 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 (p. 329).

D'autres intrusions se remarquent : elles se réfèrent, à une temporalité extradiégétique, au temps de l'écriture¹⁵⁷ :

Le téléphone terminé, elle restait immobile, le récepteur à la main, charmée par lui, charmée par elle. Soudain, je me rappelle. Une autre fois, étant en train de lui téléphoner et sentant qu'elle était sur le point d'éternuer, elle avait raccroché sans plus, afin de lui cacher cet autre bruit dégradant. Bon, assez, ça suffit (p.472).

Quelquefois encore, l'intervention du narrateur consiste en une remarque placée entre parenthèses :

- Le salon est vraiment bien, dit-elle. (Elle prononça « bian ».) (p.234).

Ces quelques interventions de la part du narrateur, outre le décalage provoqué par l'intrusion extradiégétique, produisent un effet de comique grâce à l'alternance des registres et des thèmes : au registre élevé dont le narrateur use pour faire défiler la généalogie des Cohen succède un incongru « petit puant » tandis que le thème des bruits corporels fait irruption à la suite de celui de la conversation amoureuse ou encore qu'un défaut de langage est mis en évidence dans une scène ne s'y prêtant pas.

2.2. Alternances d'écritures et de registres

Le roman mélange habilement une multitude de genres, doublés de leur version parodique, notamment l'épopée et l'héroï-comique, le lyrisme le plus pur et l'ironie la plus acerbe.¹⁵⁸

Le narrateur parodie souvent des formes littéraires en mettant côte à côte une forme littéraire et sa parodie : il fait ainsi preuve d'auto-ironie sur sa propre activité et désamorce par avance la critique qui pourrait lui être faite de sacrifier aux poncifs formels.

¹⁵⁷ STOLZ C., *op. cit.*, pp.255-259.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p.351.

Une même phrase peut en effet faire coexister de véritables morceaux de prose poétique et d'autres totalement caricaturaux. La différence entre les deux se manifeste notamment au niveau de la structure : les schémas de parallélismes de la phrase poétique sont simplifiés et rigidifiés dans la phrase satirique, tout comme le choix du matériel lexical, en décalage par rapport au référent¹⁵⁹.

Ainsi, les lieux communs de la littérature amoureuse, dans de rares passages, expriment une adhésion sans réserve à la création littéraire :

- la « *nuit diamantée d'étoiles* » que contemplant Solal et Ariane (p.453); les langues « *jamais rassasiées* » des amants (p.458) ; les baisers métamorphosés en « *précipices de leur destinée* » ; le dialogue amoureux devenu une « *prodigieuse nouvelle* », « *une miraculeuse réponse* » lors des envois et réceptions de télégrammes ; les substantifs qui désignent l'amour renvoient à des sentiments ou sensations extrêmes, « *folie* », « *merveille* », « *mystère* » et font des amants, « *princes du soleil et de la mer* », de véritables « *immortels* » (p.466) ;
- l'intensité du sentiment est parfois marquée par l'usage d'adverbes exclamatifs :
comme elle était belle, à genoux (p.483) ;
ou par l'emploi de propositions consécutives combinées à des superlatifs :
(Solal) chantait de telle joie démoniaque qu'un soir il avait lancé sa plus belle bague dehors, dans les blés (p. 479) ;
- la prose poétique, dont le modèle est le Cantique des Cantiques, se transforme en chant de louange et de nostalgie scandé par le « ô » lyrique :
ô débuts de leurs amours, préparatifs pour être belle, folie de se faire belle pour lui, délices des attentes, (...) ô débuts, enthousiasmes de se revoir (...) ô délices de se regarder (...) ô merveille de la revoir (p.463).

À cette écriture poétique correspond une écriture critique, qui prend constamment de la distance par rapport au sujet traité, non seulement aux moments clés du roman (comme

¹⁵⁹ STOLZ C., « Esthétique de la phrase (I) » in *Cahiers Albert Cohen*, n°8, 2008, pp.332-333.

lors de la scène d'ouverture ou de la première nuit d'amour d'Ariane et Solal) mais aussi de façon diffuse.

La tentation de faire alterner une écriture poétique et une écriture critique est ainsi perceptible dès les deux premières pages (pp.13-14). Après la description idéalisée et lyrique d'une forêt de conte de fées, la scène s'achève par un retour réflexif et ironique de la narration sur elle-même :

des oiselets faisaient leur petit vacarme imbécile en hommage à ce monde charmant.

Le narrateur semble prendre conscience du cliché utilisé, de son aspect risible, à l'aide de quelques termes bien choisis et incongrus, comme le « *petit vacarme imbécile* » suivi d'un « *monde charmant* », qui ne l'est probablement pas tant.

C'est encore le cas lors de la première nuit d'amour des deux amants :

Sainte stupide litanie, chant merveilleux, joie des pauvres humains promis à la mort, sempiternel duo, immortel duo par la grâce duquel la terre est fécondée. (...) Ainsi l'amour en ses débuts. Monotone pour les autres, pour eux si intéressant (p. 456).

La structure lyrique de la phrase – constituée d'une longue énumération sans article avec des antépositions d'adjectifs (« *sempiternel duo* ») ou au contraire des substantifs attendus en seconde position antéposés devant leur qualifiant (« *chant merveilleux* »), des termes recherchés (« *litanie* », « *merveilleux* »,) – est contrebalancée par des termes s'opposant à l'idée de majesté qui devrait se dégager (« *sainte stupide litanie* », « *sempiternel duo* ») ou par l'association à des idées contraires (« *la joie des pauvres humains promis à la mort* » ; « *monotone pour les autres, pour eux si intéressant* »), en combinaison avec des allitérations, de mots (« *sempiternel duo* », « *immortel duo* »), de sons (« *sainte stupide litanie* ») ou avec une structure en chiasme (« *monotone pour les autres, pour eux si intéressant* »). Les débuts amoureux sont considérés tels qu'ils apparaissent et non plus au travers des clichés littéraires.

Tout au long du roman, A. Cohen passe par l'utilisation poussée à son comble de figures qu'il dénonce par la suite. Il joue avec les différents niveaux de langue ou des champs lexicaux éloignés pour produire des effets de contraste.

L'auteur s'ingénie ainsi à faire surgir des mots du registre oral ou populaire, non seulement dans la bouche des personnages mais aussi sous la plume du narrateur, soulignant de cette manière la vulgarité des motivations sous le beau langage :

le stock des reines étant épuisé, il y eut un silence (p. 236) ;

le surimportant, feignant donc la distraction, s'esbignait en douce (p.303).

L'écriture satirique se caractérise donc par une grande latitude dans le choix de son vocabulaire, qui emprunte largement à la langue familière ou scientifique, pour se livrer à de savants mélanges :

- Langue familière : *Le plus simple était encore de la prendre* (pour « il n'y avait plus qu'à faire l'amour avec elle ») (p.839) ;

- Langue scientifique : Ariane est qualifiée « *d'enseillée et pourvue de toutes hormones de jeunesse* » : le terme « *hormones* » détonne dans son contexte poétique (p.653).

La dégradation du poétique en satirique dans la peinture de l'amour est l'un des grands enjeux stylistiques de *Belle du Seigneur*. L'évolution de l'air de Mozart, qui apparaît dès le chapitre I (*voi che sapete che cose è amor*, p.36) et qui accompagne les amants tout au long de leur aventure, en est un exemple. Au départ qualifié d'« *adorable* », « *d'air sublime de Mozart* » par Ariane (p.798-799), l'air de Chérubin devient insupportable à Solal, qui en vient à détester ce « *sacré gramophone* » (p.911) et à ne plus supporter de devoir venir « *sur convocation de Mozart* » (p.843) chez Ariane. Mariette elle-même ne le supporte plus, dans la villa d'Agay (« *et puis en avant la musique du graphophone que ça me donne la mort dans l'âme quand ils sont enfermés dans leur chambre pour dire leur messe* », p. 907 ; « *et quand ils sont enfermés tout le temps la musique du graphophone que si jamais ils ont un enfant ça sera un grand musicien d'opéra garanti sur facture* », p.909). Les termes péjoratifs se multiplient : « *c'était l'appel* » (p.800), « *une vitamine* » (p. 809), « *ce sacré Vous qui savez* » (p. 809). Finalement, lorsque l'engin qui leur permet d'écouter leur « *hymne national* » (p. 839) se dérègle, la cantatrice se met « *à barytonner ce qu'(est) amour puis à le mugir avec une mélancolie massive comme si elle allait vomir* » (p.839) : la satiété amoureuse s'est véritablement transformée en nausée.

Au fil du roman, surtout à partir de la cinquième partie, la rhétorique amoureuse traditionnelle est de plus en plus souvent remplacée par des termes techniques et un vocabulaire pseudo-scientifique dévalorisant. La passion sacrée devient « *cette sacrée passion* » (p.811) et sombre dans le réalisme d'une description féroce qui ne passe sous silence ni les « *borborygmes* », « *maudits bruits causés par le déplacement des gaz et des liquides dans un innocent estomac* » (pp.919, 920), ni le « *petit bruit de ventouse détachée* » des corps qui se décollent (p. 803), ni aucun des détails sordides du quotidien qui font de l'amour,

cette lugubre avitaminose de beauté, ce solennel scorbut de passion sublime et sans trêve, (...) ce béribéri d'amour (p. 921).

La peinture de la déchéance amoureuse rejoint celle faite par Mangeclous, qui excelle dans la périphrase comique dégradante : les baisers sont d'« *étranges succions entre homme et femme* » (p. 802) ou « *cette coutume assez comique (...) de se joindre avec fureur par des orifices destinés à l'alimentation* » (p.864).

L'écriture renvoie constamment aux fonctions corporelles (ce qui est très carnavalesque), associant finalement la solitude occidentale à la présence continuelle du corps et de ses basses parties. Ainsi, les ministres et diplomates déambulent « *suivis de leurs hémorroïdes* » (p.134) et la mère Deume se retrouve « *accompagnée de ses ongles incarnés* » (p.182).

La métaphore est souvent utilisée à des fins satiriques dans l'œuvre de Cohen. Une caractéristique essentielle de son comique est de creuser démesurément l'écart entre le comparant et le comparé. Cohen s'ingénie à dépoétiser la métaphore, « *trope poétique par excellence* », ¹⁶⁰ pour en faire ressortir les fausses notes.

Ainsi, dans l'évocation du « *porcelet Croci, un petit ministre plénipotentiaire* » (p.307), c'est le contraste entre l'éminente fonction de l'homme d'État et son animalité, dévoilée par une métaphore abaissante, qui est comique. Au contraire, lorsque l'huissier Saulnier est décrit comme « *un prêtre affable, poétisé d'importance et de respect* » (p.111), la métaphore est cette fois trop élogieuse. L'analogie présentant Saulnier comme le prêtre du culte de Solal se double du fait qu'il ne s'agit que d'une

¹⁶⁰ GOERGEN B., *op. cit.*, p.340.

fausse religion, une idolâtrie de la puissance. La métaphore provoque alors un effet d'antiphrase : Saulnier se comporte comme un prêtre mais il en est tout le contraire en réalité.

Lorsque la métaphore religieuse est filée pour être appliquée à l'ambiance de communion qui règne dans les toilettes de la S.D.N., l'effet de distance ironique est encore plus marqué :

Dans cette réunion semi-circulaire de célébrants, debout et graves en leurs vespasiennes, communiant dans le recueillement et parfois mécaniquement traversés par un frisson de déperdition, se dégagait une ambiance complice d'alliance et de concorde, d'unisson d'âmes, de convent viril, de secrète fraternité (p.130).

L'écart entre le comparant et le comparé est redoublé par le vocabulaire idéaliste et celui de la précision scientifique (« *mécaniquement traversés par un frisson de déperdition* »).

Les manèges des diplomates de la S.D.N. fournissent à la satire du monde occidental sa matière privilégiée. Ils nous sont présentés en de longues phrases énumératives, écrites à l'imparfait, qui introduisent chacune – ou presque – un nouveau personnage. La parataxe se fait le signe d'un monde éclaté habité par une foule cosmopolite et sans unité. Les autres procédés stylistiques ont quant à eux pour fonction de mettre en avant l'indifférenciation des individus. Souvent désignés par le procédé métonymique, les hommes ne sont guère que des « *mammifères habillés et à pouce opposable* » (p.306) tandis que les femmes sont réduites à leurs seuls attributs corporels, comme la « *porteuse de grosses fesses* » (p.306).

2.3. Une satire sociale et mondaine : un regard ironique sur la société

L'intention de ridiculiser et de caricaturer à outrance, ainsi que de réaliser une satire des institutions et des mœurs, est déjà esquissée dans *Solal*, mais c'est dans *Belle du Seigneur* qu'elle atteint son paroxysme.

La satire de la société mondaine puise ainsi dans un vocabulaire emprunté à l'imagerie animale : la peinture du cocktail Benedetti est représentée comme une gigantesque partie de chasse et de pêche où chacun se rend dans l'espoir d'« *harponner un supérieur* ». On flaire, on happe, on glapit, on rugit, on bourdonne, on jacasse. La description des hypocrisies et mesquineries des diplomates (voir chap. XXVI) ne semble s'achever qu'à cause du dégoût que le narrateur éprouve à leur égard, et non pour des raisons esthétiques (« *assez, assez de cette*

bande, je les ai assez vus », p. 313). Toujours dans cette imagerie animale, Adrien, déshumanisé par l'ambition, nomme son bureau « *le doux refuge de sa cage* » (p.139).

La satire est virulente mais cette intention de dénoncer, de ridiculiser, de caricaturer les autres, proprement ironique, nous prive de certitudes en dévoilant le monde sans ambiguïté¹⁶¹. Si la satire prend pour cible certaines faiblesses humaines, certaines institutions ou certains milieux particulièrement bornés et odieux, l'ironie, elle traque les illusions partout où elles se trouvent ; elle est affaire d'extrême conscience.

Ainsi, les grandes réceptions mondaines tendent à l'indifférenciation, avec l'emploi de l'indéfini « *on* » ou de tournures impersonnelles, qui représentent l'idéal social :

on échangea de souriantes remarques cultivées, et l'on causa évidemment musique (...). On se gorgea de réalités prudemment invisibles et l'on se dit certains d'une vie future dans l'au-delà, (...) il était agréable de se sentir entre personnes du même milieu (p.828).

L'obsession du paraître sur-caractérise les personnages occidentaux : Adrien ne rêve ainsi que d'« *aller serrer des mains, dire hello how are you, nice to see you, causer avec ces rois de la vie* » (p.138). Le narrateur nous rappelle la vacuité de telles préoccupations : au cocktail Benedetti déambulent de « *futurs cadavres (...) appliqués à être trouvés sympathiques* » (p.304).

Le ton du narrateur est tout à fait neutre lorsqu'il ironise sur l'étrange langage du secrétariat de la S.D.N.,

le tout entrelardé de propositions confuses et contradictoires, consciencieusement notées par la sténographe qui n'y comprenait rien car elle était intelligente (p.330).

Les effets d'accumulations hyperboliques ont aussi une fonction satirique. La multiplication des adjectifs qualificatifs suscite leur regroupement par un coordinateur (« et », « mais »), comme dans ce passage décrivant Adrien, préoccupé par les exigences contradictoires qu'impose le jeu de l'apparence, et qui tente d'agir sur

un visage que de toutes ses forces agonisantes il voulait spirituel mais grave, distingué mais vif, cultivé mais volontaire, sérieux mais charmé, respectueux mais digne,

¹⁶¹ KUNDERA M., *op. cit.*, p.164.

intéressant mais plus encore intéressé par les opinions nobles (...), opinions sacrées qu'allait émettre le supérieur hiérarchique (p.113).

Si nous avons déjà eu un aperçu du regard critique porté sur l'institution de la S.D.N., la bourgeoisie bien-pensante n'est pas en reste. Adrien permet facilement le passage de la S.D.N. à la famille bourgeoise, et inversement.

Si, dans la famille « petite bourgeoise » des Deume, les hommes sont de braves personnages sans stature, la mère Deume incarne tout ce que le narrateur déteste : étroitesse d'esprit et intransigeance dévote, d'autant plus bornée qu'elle se sent humiliée par une aristocratie à laquelle elle veut s'identifier¹⁶².

Voici un exemple d'effet de dérision produit sur cette sottise bourgeoise : l'auteur se plaît à créer un zeugma par la coordination d'épithètes relevant de registres tout à fait différents sur le plan sémantique :

[Mrs. Forbes], dents proéminentes mais affectueuses (p.818).

Dans cet exemple, l'adjectif « *affectueuses* » ne peut se rapporter qu'à Mrs. Forbes par un déplacement de l'adjectif : l'hypallage résume la confusion occidentale entre essence et apparence.

2.4. Présence forte de l'ironie

L'ironie apparaît massivement dans le roman, que ce soit via le narrateur ou via le discours des personnages :

- via Ariane à propos d'Adrien : *mon mari et pas mon mari (p. 205) ;*
- via Adrien, sur sa situation de cocu, après le départ d'Ariane : *Il vida la boîte de poudre dans la baignoire, rompit en deux le manche de la brosse à dents. « Dégradée pour trahison », murmura-t-il (p.775) ;*
- via le narrateur, à propos d'Adrien : *ce futur cadavre trouva un joint pour raconter comme quoi, au cours d'une récente discussion avec son chef, il avait été audacieux, d'une indépendance farouche et fécond en réparties mordantes (p.77).*

¹⁶² Nous observerons plus en détail le comique produit autour de la mère Deume dans le troisième point portant sur le traitement comique des personnages.

Comme le montre le dernier exemple, l'ironie se montre parfois très noire : le narrateur est obnubilé par la mort, réalité qui fait paraître vaines les préoccupations arrivistes autant que les plaisirs de la vie et toutes ses attentes. Solal partage cette obsession de la mort. Il en est l'une des voix les plus ironiques.

La présence de l'ironie tout au long du roman en devient un principe unificateur, ce qui est un paradoxe, puisque l'ironie consiste en la mise à distance d'un propos et qu'elle est tout sauf unificatrice. La mise à distance procède souvent d'une structure narrative récurrente : la voix du narrateur fait entendre son ironie aussi bien d'un chapitre à l'autre (ex : la joie d'Adrien à l'idée de revoir Ariane confrontée à la joie d'Ariane à l'idée de voir Solal dans les chapitres LXXI et LXXII) qu'à plusieurs reprises dans un même chapitre (ex : au chapitre XXXVI, le narrateur nous montre alternativement Ariane et Solal dansant amoureusement et les pensées d'Adrien parti en train pour voyage d'affaires, préoccupé par ses troubles intestinaux :

oh là là, la caille confite, à l'intérieur il y avait une farce toute noire de truffes, tu te rends compte, ça fait que forcément, j'ai trop mangés. Graves, ils tournoyaient dans la pénombre soudain bleue, elle tenant contre sa bouche la main de l'inconnu, fière de son audace (pp.443-444).

En outre, la phrase cohénienne a pour particularité de compter généralement beaucoup de verbes à un mode non personnel (principalement des participes présent et des infinitifs). Les phrases nominales et celles de style télégraphique sont également nombreuses. Par contraste, un grand nombre de phrases sont parfois caricaturalement longues¹⁶³, comme cette phrase « en escalier »¹⁶⁴ :

À quoi les Forbes ripostèrent par une croisière en compagnie de l'inévitable sir Alfred Tucker et la vicomtesse de Layton, ce qui permet à Huxley de dire qu'il avait rencontré la nièce de cette dernière chez une adorable et si intelligente reine en exil qu'il allait voir souvent dans sa ravissante propriété de Vevey, ce qui lui valut un regard attentif de Mme de Sabran qui dit qu'elle espérait bien le voir à son bal de charité, ce qui amena tout naturellement cette dame à citer avec admiration une phrase de Tolstoï sur le plaisir d'aimer, ce qui donna l'occasion au consul général et généreux de dire la sienne et d'évoquer la dignité de la personne humaine (p.829).

¹⁶³ Mais la phrase longue peut tout aussi bien être lyrique ou pathétique.

¹⁶⁴ STOLZ C. (1998). *La polyphonie dans « Belle du Seigneur » d'Albert Cohen*, pp.328-330.

- L'ironie situationnelle du contrepoint

L'ironie situationnelle s'insère parfois sous la forme de contrepoints, de perturbations dans le déroulement harmonieux du récit. Un motif antithétique à celui dominant surgit, sous la forme d'une discordance qui mène le lecteur à prendre du recul par rapport à ce qui est raconté, en rompant son harmonie. Ainsi, alors qu'Ariane achève les préparatifs du petit salon afin d'accueillir son seigneur dans un cadre digne de lui et de leur couple merveilleux :

Les meubles remis en place, les pourboires donnés et les ouvriers partis, (...) Ariane s'enorgueillit de son petit salon. Les meubles étaient tellement mis en valeur par la blancheur des boiseries. La psyché, descendue par les peintres, faisait si bien ici, et juste où il fallait, en face du sofa. Elle et lui seraient davantage ensemble de se voir ensemble dans la glace. Et ce Shiraz était adorable. Il aimerait les subtiles harmonies de ces teintes délicates, verts et roses éteints.

De plaisir, elle aspira longuement tandis qu'au même moment un nommé Louis Bovard, ouvrier âgé de soixante-dix ans, dépourvu de piano et même de tapis persan, trop âgé pour trouver de l'embauche et seul au monde, se jetait dans le lac de Genève, sans même en admirer les teintes délicates et les subtiles harmonies (p.635).

Le lecteur se retrouve désespéré : à quoi bon raconter un fait divers tragique au lieu de continuer le récit des amours de Solal et d'Ariane ? En dérogeant au principe d'unité d'action dans le récit, le narrateur rappelle que l'euphorie de la passion s'accompagne d'une tendance à l'exclusivité qui conduit à l'indifférence au monde extérieur et à ses malheurs. En mentionnant l'âge et la détresse du suicidaire, le charme intemporel de la passion est non seulement rompu, mais, de plus, ne semble pas appelé à durer. Cet épisode est en porte-à-faux avec l'illusion d'une persistance de la passion des débuts.

La fracture résultant de la juxtaposition des rêves passionnels et du désespoir social est réaffirmée quelques paragraphes plus loin :

[Ariane] essayait le peignoir de soie devant la psyché et en étudiait les mérites par le moyen des manœuvres habituelles, à savoir marche en avant vers la glace, reculs, retours souriants, serrages et desserrages de cordelière, divers essais de jambe écartée puis ramenée, rotations partielles puis totales, stations assises en tout genre, chacune suivie du croisement approprié des jambes, pans écartés puis ramenés, et autres pantomimes du même genre. Parvenue à la conclusion que le peignoir était bien, elle sourit amicalement à Mariette et, de satisfaction, aspira de nouveau par les narines tandis que l'eau du lac de Genève entraînait dans celles de Louis Bovard (p.636).

Une convergence anatomique d'Ariane et de Louis Bovard (les narines) reflète leur condition commune, celle d'êtres humains, éphémères et mortels, dérisoires, au-delà de toutes les différences de surface.

L'irruption du destin d'un personnage épisodique ravale les aspirations et actions des protagonistes au rang d'agissements les plus vains. Le bonheur d'Ariane de s'être enfuie avec son amant contraste ainsi violemment avec les perspectives d'avenir moins réjouissantes d'une femme de chambre âgée :

À la fin de la matinée, elle sonnait la femme de chambre, lui faisait un ravissant sourire, la priaient de faire leurs chambres. Après un nouveau message dentaire d'amour du prochain à la vieille domestique qui devait mourir quelques mois plus tard d'une myocardite chronique, elle partait rejoindre Solal qui l'attendait devant l'hôtel (pp.792-793).

La périphrase prosaïque du sourire d'Ariane double l'ironie de situation d'une ironie verbale, le « *message dentaire d'amour du prochain* », qui prendrait Ariane pour cible.

Ces personnages secondaires ont ainsi pour seul rôle dans le récit de troubler une atmosphère unilatéralement positive, de s'opposer indirectement à la quête du bonheur des amants¹⁶⁵.

2.5. De l'humour noir

Le narrateur fait aussi à l'occasion de l'humour noir, mélangeant les incompatibles et télescopant mots et réalités hétérogènes¹⁶⁶. L'humour aide à assumer l'étrangeté, dont l'étrangeté suprême : la mort. Le narrateur fait alors preuve d'un humour funèbre – mais peut-on encore parler d'humour ? – dans ce passage mettant en scène une danse macabre :

Au cimetière de minuit (...) Aux sons de la Valse des Patineurs dansent ces messieurs dames et parfois sautent, maxillaire contre maxillaire, trou contre trou, dents contre dents, amoureusement, les secs, les phalanges de l'un posées sur les clavicules de l'autre, rigolent tous silencieusement (...) et l'un d'eux 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 (...) essaye de sèches cliquetantes grâces derrière un buisson (pp.543-544).

¹⁶⁵ GOERGEN B., *op. cit.*, pp.372-377.

¹⁶⁶ POLITIS D., *op. cit.*, p.324.

L'humour aide à assumer l'étrangeté vis-à-vis des autres et du monde, l'étrangeté de la mort.

3. Le traitement comique des personnages

Le comique ne concerne pas uniquement le narrateur, les personnages aussi font rire et sourire. Ceux-ci sont souvent à l'origine d'un comique de langage peu présent dans la narration.

Nous développerons cette présentation des personnages principaux en même temps que le comique de leurs discours respectifs.

3.1. Attitude générale du narrateur vis-à-vis des personnages

L'humour du narrateur s'exerce de différentes manières en fonction des personnages : tendre à l'égard de Solal ou d'Ariane, féroce pour Antoinette Deume, « *la chameau la saleté d'Antoinette* »¹⁶⁷. Entre ces deux extrêmes, il caricature Adrien en un être pitoyable. Quant aux Valeureux, ils bénéficient d'un traitement de faveur.

Le comique s'exerce rarement à l'encontre de Solal. Ce dernier se montre déjà suffisamment critique envers lui-même : il est difficile de se moquer d'un personnage aussi lucide à propos de ses ridicules et de ses travers.

Cependant, sa séduction d'Ariane se prête à la distanciation humoristique. Cabotin, le héros se donne en spectacle devant Ariane et surveille ses effets :

Il s'assit, toussa une fois pour être regardé par elle, mais elle ne releva pas la tête, ce qui le vexa. (...) Il haussa les épaules, dénoua sa cravate de commandeur, s'en amusa mélancoliquement, haussa les sourcils pour prendre le ciel à témoin de cette méchante qui faisait exprès de ne pas le regarder (...) il alla à travers la pièce, svelte et les cheveux désordonnés, l'air faussement distrait, soignant son charme, extravagant, avec sa brimbalante écharpe de commandeur (pp.396, 421).

Mais Solal n'est pas même égratigné par cet humour : il s'agit d'un déguisement dont le caractère artificiel lui permet de déjouer à son tour le stratagème de la séduction. L'effet comique provient du contraste entre l'âge adulte – souligné à plusieurs reprises dans le chapitre par la mention de la grande taille du personnage – et l'attitude enfantine : une

¹⁶⁷ Dixit Mariette, p.547.

cravate démesurée qui sert de jouet, un égocentrisme rendu ridicule et inoffensif par l'utilisation d'un vocabulaire ayant trait à l'enfance (« vexer », « cette méchante », « faire exprès », « brimbalante »). Solal bénéficie alors de l'humour tendre du narrateur.

Le regard amusé porté sur Ariane n'est jamais méchant non plus. Ses gamineries sont toujours associées à la naïveté, à sa foi en son grand amour, à un état d'enfance en quelque sorte.

Par exemple, lors d'une scène de ménage avec son époux qui l'empêche de s'endormir, Ariane est décrite en ces termes :

Poursuivant gaillardement son discours, elle passa ensuite en revue divers aspects de sa vie de martyre. Après avoir rappelé les délits de lèse-féminité déjà mentionnés lors de scènes précédentes, elle énuméra au pauvre mâle ahuri, avec toutes précisions de lieu et de date, d'autres infractions qu'il apprenait soudain avoir commises au cours de leur mariage. (...) Ce fut un beau réquisitoire. Comme tous les orateurs de classe, elle était sincère, croyait à ce qu'elle disait. Noblement indignée, elle était sûre de la justice de sa cause. De plus, elle était habile. Aussi ingénieuse qu'un procureur général de qualité, elle savait disposer son argumentation dans un clair-obscur favorable, en éliminant tout ce qui pouvait la desservir, donner aux actes et aux paroles du mari coupable les torsions, gauchissements et grossissements nécessaires. Toute cette mauvaise foi en parfaite bonne foi, car elle était honnête (pp.252-253).

L'ironie naît ici de l'écart entre les discours superposés : celui d'Ariane furieuse d'être dérangée dans son sommeil, d'un procureur devant une cour de justice (d'où l'utilisation hyperbolique du vocabulaire juridique) et celui du narrateur se distanciant par ses jugements (« ce fut un beau réquisitoire »). Globalement, la structure est celle de l'ironie puisque le texte dit que les plaintes d'Ariane sont fondées en donnant à entendre qu'elles ne le sont pas. Cette ironie est chargée de tendresse vis-à-vis d'Ariane, dont la mauvaise foi est à plusieurs reprises pardonnée, au nom de sa sincérité. Relevons également l'oxymore porteur d'ironie qui suit l'impitoyable réquisitoire et qui qualifie Ariane de « faible femme invincible » (p.255)¹⁶⁸.

À l'opposé, le narrateur n'a pas de mots assez durs pour caricaturer la mère Deume, grossissant comiquement ses défauts, tant physiques que moraux :

¹⁶⁸ GOERGEN B., *op. cit.*, p.344.

Interminable et osseuse, étendue sur son lit, ses mains aux brunes verrues croisées sur sa poitrine, Mme Deume faisait sa sieste tardive, ronflant avec certitude et légitimité, ses dents obliques couchées sur le pâle traversin de la lèvre inférieure (p.182 ;

l'habituel sourire inexorablement décidé à pratiquer l'amour du prochain (p.183).

Les métaphores pour la décrire abondent : « *dame dromadaire* », « *mains bouloignées de verrues* », la « *majesté d'un cuirassé* » (pp.193-194). Le narrateur ne lui donne aucune excuse, du fait de la bêtise bourgeoise bien-pensante, méprisante et méchante du personnage. À personnage méchant, caricature méchante. Même Adrien et Hippolyte ne sont pas à ce point maltraités ; ils ont en effet pour circonstances atténuantes leur tendresse réelle pour Ariane et leur caractère inoffensif.

Quant aux Valeureux, le narrateur nous les montre le regard rempli d'affection, comme inadaptés au monde dans lequel ils évoluent, ayant conscience de leur caractère exotique et bizarre, mais tout à fait inaptes à gommer leur étrangeté.

De cette façon, pour « faire diplomate » quand il se rend en visite chez Solal, Mangeclous s'habille de façon ridicule, hétéroclite avec frac, souliers de plage, raquette de tennis, canne de golf, gardénia à la boutonnière et un cordon de la Légion d'honneur (pp.275-276). Salomon, de son côté, porte un costume de communiant. Le narrateur ne s'arrête pas à leur description mais montre encore avec ironie leur satisfaction à être tels qu'ils sont : Mangeclous s'admire en effet dans la glace tandis que Salomon est particulièrement fier de son brassard blanc ; leur autosatisfaction est en total contre-emploi. Le narrateur décrit ainsi les sentiments ou rapporte les paroles intérieures des personnages en démentant leur validité par la description de leurs costumes et le regard occidental des autres. Cette distanciation augmente l'effet comique de la description des costumes : non seulement leurs costumes sont ridicules, mais le regard des Valeureux l'est aussi. Ce qui est amusant, c'est le spectacle offert par les Valeureux, mais le narrateur leur pardonne tout : leur naïveté enfantine en fait de vrais humains.

Même la cupidité de Mangeclous n'est qu'un jeu : après avoir obtenu un billet de banque par de fallacieux moyens, le voilà au coin d'une rue...

Au coin d'une rue, assis sur un pliant contre le mur d'un garage, un aveugle jouait maladivement d'un accordéon pour personne. Mangeclous s'arrêta, fouilla dans sa poche, jeta un louis dans la sébile que le caniche du mendiant tenait dans sa gueule,

s'éloigna, s'arrêta de nouveau, interrogea son nez, fit demi-tour, déposa le billet de banque, caressa le chien. Puis, pressé d'être un plénipotentiaire, il courut, lavallière flottante, vers la station de taxis. Mais pourquoi diable tous ces imbéciles le regardaient-ils avec tant de curiosité ? N'avaient-ils jamais vu un frac ? (p.292).

Ce personnage, absolument ridicule, déguisé à son insu, est sans doute, à l'instar des autres Valeureux, l'un des seuls vrais humains au milieu de ces mammifères à pouce opposable, qui s'accommodent de la société telle qu'elle se présente. Le roman dénonce sans relâche les travers de la société, ce que Lukacs décrit comme « *l'exagération grimaçante de certains traits conventionnels* »¹⁶⁹.

3.1. Le comique de langage des personnages

Bien plus que le narrateur, les personnages sont à l'origine d'un comique de langage. Ils produisent moult néologismes et mots composites, incompréhensibles en eux-mêmes mais expliqués par le contexte. Ces mots d'esprit, par le biais des procédés rhétoriques, font mine de ne pas dire ce qu'ils disent et permettent ainsi un plaisir généralement interdit par les convenances. Le mot d'esprit sert ainsi parfois à exprimer l'agressivité de Solal, prisonnier de son « *intellijuiverie* » :

Cette lassitude parfois de devoir attendre tout de moi, de ne pouvoir compter que sur mon alliée, mon intellijuiverie (p.391).

L'absurde lui aussi donne lieu à d'heureuses trouvailles, comme les calembours d'Ariane ou ses lapsus, « *mon marécage* » pour dire « mon mariage ».

On trouve également des traces d'autres langues qui reviennent avec un accent curieux, intégrant des phonèmes étrangers dans les énoncés¹⁷⁰. Ainsi, l'accent « roumain » surgit du monologue de Solal (« *un zène Dié homosexuel* », p.992), tout comme l'accent suisse de Martha (« *le monsieur tu tâner* », « *Oui, matame* », p.194), Solal est appelé « *Yaourt ben Solal ben zouli tapis* » par Ariane (p.208), qui d'ailleurs s'invente une langue himalayenne :

Oui, l'Himalaya c'est ma patrie. Om mani padme houm ! ô le joyau dans le lotus ! C'est notre formule à nous, Tibétaines bouddhistes. (...) Victoire aux dieux ! Lhai gyalo ! / (...) Elle déambula, (...) se berçant d'une mélodie lugubre (p.44).

Quant à Mangeclous, il se fait passer pour un Anglais auprès du petit père Deume :

¹⁶⁹ LUKACKS G., *Théorie du roman*, 1963 (1920), p.110.

¹⁷⁰ POLITIS D., *op. cit.*, pp.296-342.

- *Vestiaire, dit Mangeclous. Mon huit-reflets au vestiaire selon les diplomatics customs en anglais, by appointment, expliqua-t-il au petit barbichu effaré, dont, du premier coup d'œil, il jugea l'innocence. (...) mon appellation dans le domaine mondain et londonien est Sir Pinhas Hamlet, A.B.C., G.Q.G., C.Q.F.D., L.S.K., exquis usage anglais des initiales honorifiques* (p.293).

Le comique verbal relevé, passons aux effets comiques propres à chacun. Le roman d'A. Cohen foisonne de comique, de discours drôles ou ironiques. Cependant, vu l'ampleur de l'ouvrage, nous n'approfondirons pas certains aspects déjà évoqués et en passerons d'autres sous silence. Nous n'évoquerons pas non plus tous les personnages, nous en tenons aux principaux. Le choix opéré parmi les personnages tient à leur importance dans le récit ou, dans le cas des tricoteuses d'Agay, à l'illustration d'un comique particulier.

3.2. De l'humour des Valeureux¹⁷¹...

Nous présentons en premiers les Valeureux, les cousins fantasques de Solal, dont l'humour joue le rôle de protection contre le réel et dont chacun présente un degré de naïveté différent et un langage propre.

a. L'humour comme moyen de défense et de survie

Parce que la réalité se montre parfois (souvent ?) désagréable ou contraignante, hostile ou trop rationnelle, on fait l'effort de la trouver drôle : on rit de la situation en s'en émancipant, on « fait de l'humour ». Les Valeureux sont la réponse d'A. Cohen aux aliénations humaines, ils sont des personnages dont le rire et la joie de vivre constituent un rempart contre le malheur et la tristesse.

Leur amour innocent et leur amitié sincère ne sont pas sujets à l'ironie cinglante mais font au contraire l'objet d'une tendre sollicitude, d'une ingénuité soudaine et d'une fraîcheur imprévue. « *Il y a une tendresse dans l'humour qui en fait une branche de l'amour* », comme écrit D.R. Goitein-Galperin à leur égard¹⁷². Les Valeureux de Cohen, heureux compères, rient ensemble aux dépens d'autrui ou d'eux-mêmes, sont l'objet d'un humour de connivence entre l'auteur et le lecteur. Ils jouissent de la compagnie de leurs amis et prennent plaisir à raconter des histoires ; leur existence entière est placée sous le signe du partage : ils jouent ensemble,

¹⁷¹ Pour réaliser cette partie, nous nous sommes principalement référée à GOITEIN-GALPERIN D. R., *op. cit.*, pp.169-188 ainsi qu'à la thèse de POLITIS D., *op. cit.*, pp.296-342.

¹⁷² GOITEIN-GALPERIN D. R., *op. cit.*, p.170.

voyagent ensemble, mangent ensemble, discutent ensemble, dorment ensemble. Cette solidarité apparaît comme leur seul bien¹⁷³.

Dans *Belle du Seigneur*, les Valeureux apparaissent comme une consolation : l'humour qu'ils provoquent constitue un processus de défense ; si Solal n'est pas risible, ses doubles le sont. Les aventures des Valeureux tiennent à la fois du comique rencontré et du comique produit : le comique de situation né du décalage entre geste et sentiment, le comique verbal, canular, parodie et caricature, ou encore le décalage par rapport aux normes du monde dont les Valeureux « croient être ». *Belle du Seigneur* et surtout toute la saga des Valeureux, véritable festival de comique et d'humour, mettent en scène les efforts des quatre cousins de Solal pour domestiquer l'Occident, en donnant libre cours à leur fantaisie et à leur faconde imaginaire. Le rire a une fonction libératrice par rapport aux pesanteurs de la vie, dont il compense les aspects pénibles.

Même la peur des persécutions, l'héritage incontournable juif, passe par le filtre de l'humour. Cette peur sera représentée de façon humoristique par les Valeureux, surtout dans *Mangeclous* mais elle l'est encore dans *Belle du Seigneur*, même après la Shoah, comme le montrent les épisodes au cours desquels Saltiel enjoint son neveu de ne pas aller dîner chez Hitler ou rapporte le plan insensé, imaginé par Mangeclous, pour répandre la rage en Allemagne.

b. Différents degrés de naïveté et différents langages

Si le sérieux et le burlesque se rejoignent et se confondent chez le lucide Mangeclous, ses cousins sont plus naïfs. Pourtant, à l'occasion, ceux-ci prennent obscurément conscience du spectacle ridicule qu'ils offrent aux gens du dehors ; Saltiel en particulier tient à protéger l'honneur de son peuple (p.146 : « *Eh bien, il allait montrer à ces Européens qu'il savait se conduire et qu'il avait l'habitude du grand monde* »). Dans *Mangeclous*, Salomon, le plus naïf des Valeureux, soupçonne que Solal les tient à distance pour de bonnes raisons, comme il le chuchote à Mangeclous :

Ne crois-tu pas, lui dit-il tout bas, que le seigneur neveu de Saltiel, ayant peut-être gagné une principauté ou quelque autre concombre de la réussite, nous envoie de

¹⁷³ BELISLE M. (2010), *op. cit.*, p.119.

l'argent parce qu'il nous aime mais ne nous dit pas où il est, crainte que nous ne lui gâchions la royauté par nos manières et notre incompetence ? (p.110)

Ces moments de lucidité sont néanmoins fort rares chez ces personnages dont la candeur est à l'origine de toutes les scènes comiques. Le décalage entre leur comportement, inadéquat à l'extérieur, mais plein de justesse intérieure, détermine le burlesque qu'ils provoquent. Le fait qu'ils ne soient que rarement conscients de leur inadéquation au monde extérieur, à l'Occident, les rend d'autant plus comiques. Mais l'auteur, en nous plaçant dans le rôle de complices amusés, nous contraint subtilement à leur donner raison, nous décalant nous-mêmes ainsi par rapport au monde occidental. Les histoires « valeureuses » sont comiques parce qu'elles se répètent, leur élément commun étant la situation de porte-à-faux avec la réalité. Ils échappent au drame vécu par leur cousin, innocents et désarmés, en se comportant en Occident comme s'ils en étaient ; ils quittent juste à temps la scène occidentale.

Le langage de chaque Valeureux produit ses propres effets. La rhétorique de Saltiel, au langage fleuri et excessif, se veut morale. Celle de Mangeclous est paradoxale, souvent absurde en apparence, comme cela transparaît dans un de ses dialogues avec Saltiel :

- (Mangeclous :) Toi, tu l'as vu [Solal] en grand égoïsme tous les jours sans me révéler le secret de vos entretiens, y trouvant sans doute quelque plaisir de supériorité facile. Tu t'es borné à venir mystérieusement cette nuit me réveiller, interrompant ainsi mon sommeil innocent, pour m'informer sataniquement que tu venais de passer des heures délicieuses en compagnie dudit seigneur, et m'annoncer ensuite en quelques mots, dont la brièveté ulcéra mon âme, qu'il viendrait nous rendre visite ce matin à dix heures en cette auberge, mot dont l'étymologie est allemande (...). Je l'ai donc attendu en grande impatience du cœur depuis le lever du soleil...

- (Saltiel :) Pourquoi lever du soleil puisqu'il a dit à dix heures ?

- Par tempérament passionné ! Et maintenant, il est dix heures et demie, et pas le moindre petit ongle de neveu ! (...) Il manque de sens familial, voilà mon opinion !

- Effronté, qui es-tu pour le juger ? Où sont tes diplômes, où tes grandes fonctions ?

- Ancien recteur !

- Et taille-cors ! Ne comprends-tu pas qu'il a eu sûrement quelque affaire mondiale à régler ce matin au dernier moment ? Manque de sens familial, en vérité ! Et les trois cents napoléons d'or d'une lourdeur inimaginable qu'il m'a forcé hier soir pour être partagés également entre nous cinq, ainsi que je t'en ai avisé dès mon retour à l'hôtel,

et tu as exigé remise immédiate de ma part, soit soixante napoléons, ô avide dévorant !
(pp.271-273).

Pour ce qui est de Mattathias, son langage est aussi sec et économe que lui :

L'argent dépensé me fait mal, dit Mattathias, même l'argent d'un autre (p.746) ;

D'autant plus, dit Matthatias, que toutes ces personnes adultères t'obligent à des dépenses de bouquets (p.738) ;

Quel intérêt trouve-t-il à tous ces amours, bâilla Mattathias. Qu'on me parle plutôt d'un fructueux bilan de fin d'année (p.741).

Michaël le séducteur se révèle l'expert des relations amoureuses, sans pudeur :

Imbécile, dit Michaël, crois-tu qu'il lâchera si facilement une telle pièce de lit, jeune et rebondissante et munies de toutes courbes souhaitables ? (p.750) ;

ou encore, si je danse avec elle, je lui fais comprendre par un certain effet de mon organisme que je la trouve aimable. Cela ne les froisse jamais à condition de leur dire en même temps des paroles fines et d'infini respect (p.75).

Quant au pur et enfantin petit Salomon, les mots sont pour lui un authentique miracle ; tout écart lui est incompréhensible :

- (Salomon :) Qu'ont-elles donc de plus, les filles des Gentils ? / - (Mangeclous :) Elles lui disent des poésies, ricana Mangeclous. / - C'est curieux, je l'avais toujours pensé, dit la petite voix après un temps de réflexion (p.740) ;

La bonne chose, dit Salomon, serait que le seigneur parte plutôt avec le mari, gentiment, en amis, faire un voyage ensemble et qu'ils se divertissent tous les deux, qu'ils passent honnêtement leur temps, voilà comme je dis, bon Israélite que je suis (p.747) ;

(à propos de ce qu'il dirait comme déclaration d'amour :) je dirais plutôt que je l'aime de tout mon cœur, en tout bien tout honneur. / - Et elle te rira au nez, dit Michaël. / - Je ne suis pas d'accord, dit Salomon. Elle me trouvera charmant parce que les jeunes filles aiment le respect d'un cœur honnête. Et maintenant je vais refaire un petit besoin (p.751).

Tous surmontent la détresse, la misère, le malheur en employant un ton familier, voire désinvolte, à l'égard de choses graves.

c. *La disparition des Valeureux : la limite de leur rôle*

L'humour « valeureux » disparaît à la fin du chapitre LXXIII, pour ne plus reparaître après le départ des amants à Agay.¹⁷⁴ Absents de toute la seconde partie du roman, ils échappent à la rapide déliquescence de la passion d'Ariane et Solal et au suicide final des amants au sein d'une Europe qui cède à l'idéologie nazie. L'humour des Valeureux a ses limites.

Les Valeureux apparaissent à trois reprises dans *Belle du Seigneur* : dans les chapitres XII-XIII-XV, XXII-XXVI et LXXIII-LXXVII. Tous ces passages se situent à Genève et permettent d'entrevoir les signes annonciateurs de la faillite morale collective à travers le prisme grossissant de la famille Deume, emblématique de la bourgeoisie protestante, et celui de la S.D.N., porteuse des idéaux européens. L'étrangeté des Valeureux à l'Occident et à la culture occidentale leur permet de les dénoncer à travers le burlesque des situations et des dialogues.

Au chapitre XII, l'arrivée des Valeureux a l'effet d'un antidote à la médiocrité ambiante : leur humilité sociale est confrontée à la course au paraître et au pouvoir de la ville européenne. Ils sont en décalage face aux objets modernes d'un Occident friand de technologie : c'est ainsi que le téléphone est rebaptisé « *l'engin porteur des voix humaines* » (p.141). Face au maître d'hôtel et au groom, Saltiel démontre que ce voyage ne lui a guère permis de sonder les codes sociaux occidentaux : il opte pour une attitude toujours excessive, soit trop humble, soit trop orgueilleuse.

Lors de l'épisode suivant, cinq jours plus tard, Mangeclous parvient à persuader Saltiel de rendre visite à Solal en son « *palais des nations* ». Il s'y montre grossièrement ambitieux, disant tout haut ce que les fonctionnaires pensent tout bas. C'est aussi grâce à son intervention que se rencontrent les deux univers de la famille Deume et des Valeureux, lors d'un goûter avec le petit père Deume.

Dans le dernier épisode, Michaël révèle la nature véritable de l'amour en Occident : du désir masqué par l'illusion esthétique. La passion s'oppose au « *saint mariage* » où sont acceptés les imperfections du corps, la monotonie des rapports conjugaux. Cette idéalisation occidentale est dénoncée comme l'élément culturel le plus hypocrite.

¹⁷⁴ Concernant la disparition des Valeureux voir l'article de LEWY-BERTHAUT, É., « Mais où sont passés les Valeureux dans *Belle du Seigneur* ? » in *Cahiers Albert Cohen*, n°8, 2008 (1998), pp.19-41.

Tour à tour, ces trois Valeureux assument le rôle central d'un épisode et une double thématique essentielle à l'œuvre : l'affirmation d'une éthique juive hautement morale qui interdit l'adultère, au prix de l'ordre naturel du désir, ainsi que la mise à nu des ressorts les plus médiocres – le désir de faire partie des puissants – au fondement de la diplomatie internationale. La fonction critique des Valeureux se double donc d'une affirmation des valeurs juives comme cela se manifeste lors de la deuxième entrevue de Saltiel avec Solal. L'oncle réitère alors son jugement à propos des fondements de l'idéologie et de la religion occidentales. Il accuse indirectement l'Occident de trahir ses valeurs fondatrices pour suivre l'idéologie national-socialiste :

Si ce Hitler t'invite à déjeuner, refuse ! (p.153).

Il ne renonce pas pour autant à l'amour prôné par la Loi juive. Lorsque Mangeclous se propose de faire périr les Allemands en introduisant la rage au moyen de chiens empruntés à l'Institut Pasteur, Saltiel réagit de telle manière :

Je lui ai formellement interdit une abomination pareille, lui expliquant que justement nous ne sommes pas des Allemands, nous ! (p.152).

Tous les Valeureux jouent également un rôle dans l'action principale, dans la conquête d'Ariane, que tous réprouvent à l'exception de Michaël. Ils sont cependant les adjouvants fidèles de cette conquête, même Saltiel, absent lors de l'enlèvement, retenu à l'hôpital par une jaunisse. Le vieil oncle a fait pencher la balance en ce sens lorsqu'il rencontre Solal pour la première fois au Riz et que son neveu lui demande s'il ira ou non au souper chez les Deume :

Que te dirai-je, mon fils ? Je ne suis pas compétent, si c'est ton plaisir, il faut y aller (p.149) ;

Une vraie manie, décidément ! Cet enfant ne trouvait plaisantes que les filles des Gentils ! (p.154).

Saltiel est le premier à donner une permission, à contre cœur, accordée par amour mais refusée par sa conscience.

Lors du dernier épisode, Michaël, grand connaisseur du corps féminin, est chargé de l'enlèvement : il est le seul informé de l'action qui se prépare dans le jardin des Deume, tandis que les trois autres Valeureux présents sont dévorés de curiosité. Voulant montrer sa

connaissance des femmes, il dénonce cependant l'hypocrisie féminine consistant à recouvrir d'un voile pudique l'animalité du désir :

Ainsi sont les dames d'extraction, princesses et duchesses, mouvementées et cabriolantes dans le lit, mais de grande correction et cérémonie hors du lit (p.734).

Il relève également l'euphémisme d'Ariane, qui emploie le terme « seule » au lieu de

quand je pourrai me débarrasser de mon encorné (...) aussitôt que mon détesté ronflera (p.735);

ou encore lorsqu'elle dit « vous » à Solal alors qu'elle fait avec lui

l'affaire principale et les sauts dans le lit (p.735).

Michaël conclut philosophiquement par une loi comportementale :

En notre vie immortelle, il n'est d'autre réalité que le chevauchement, tout le reste n'étant que lanternes et fariboles. Car l'homme ne vit que durant un clignement de paupières et ensuite c'est la pourriture à jamais (...). En conséquence, mes amis, je chevauche hardiment chaque soir de ma vie (p.743).

Les autres Valeureux ne sont pas exempts de contradictions : Salomon exulte en offrant un bouquet de coquelicots et en déclamant un poème de son invention tandis que Mangeclous entreprend une danse folle et solitaire au clair de lune. C'est sur cette image du « bey des menteurs » que les Valeureux disparaissent de *Belle du Seigneur*.

Il n'y a alors plus de place pour leur fantaisie : la tragédie grinçante la remplace définitivement. Les trois chapitres suivants sont consacrés au désespoir d'Adrien ; la cinquième partie s'ouvre sur le dégoût de Solal devant la nécessaire stratégie sadomasochiste de la passion, annonçant la longue descente aux enfers¹⁷⁵.

3.3. ... À l'ironie de Solal

Si le narrateur fait souvent preuve d'ironie, c'est principalement dans la bouche de Solal que se déploie l'ironie verbale la plus cinglante. La bouffonnerie de Solal, consciente et délibérée, est une allusion à la sinistre bouffonnerie de l'univers dont le héros joue le jeu.

Dans les romans d'A. Cohen, l'humour permet parfois de dépasser la souffrance : le rire suscité par les épopées comiques valeureuses révèle que la souffrance est susceptible de

¹⁷⁵ GOITEIN-GALPERIN D. R., *Visage de mon peuple*, 1982, pp.169-188.

dépassement¹⁷⁶. Cependant, dans *Belle du Seigneur*, l'humour des Valeureux doit s'avouer vaincu et cède le pas à l'ironie mordante de Solal.

a. L'ironie comme langage de l'étrangeté

C'est avec une extrême lucidité que le héros poursuit sa quête identitaire, dans un processus de mise à distance des points de vue les plus différents. Solal se montre lucide, désespéré, ironique, là où Mangeclous se montre également lucide mais cependant comique et plein d'entrain. D'étranger à un milieu spécifique, différent de son milieu d'origine, Solal devient étranger à tous les milieux ainsi qu'à lui-même. L'ironie se révèle dangereuse pour le sujet dans la mesure où elle procède d'une façon d'être au monde : ce n'est pas une ironie qui est indifférence et détachement, mais le refus conscient des mensonges que l'homme fait aux autres et à lui-même¹⁷⁷. Après avoir longuement ironisé sur le comportement de certains Juifs, Solal reconnaît, avec beaucoup de lucidité :

Pour faire croire que je ne suis pas un Juif comme les autres, que je suis un Juif exceptionnel, pour m'affirmer différent des hommes puisque je les moque (p.997).

Solal, le Sous-Secrétaire Général de la Société des Nations, le « sous-bouffon général », comme il se définit lui-même dans son discours à Ariane, jongle avec le sérieux, le rire et la folie. Son détachement ironique va de pair avec une forme de folie. D'ailleurs, lors de sa tentative insensée de séduire Ariane sous l'apparence d'un vieux juif, celle-ci, paniquée, se dit :

Un fou, elle était enfermée avec un fou (p.47).

La folie est à la fois une tentation, un refuge et une issue. Dans une situation sans issue, Solal est toujours confronté à cette tentation de se réfugier dans la folie :

Oui, c'est la solution, feindre la folie (p.1019) ;

Allons, Solal, reviens à ta folie (p.1007).

Solal est encore en proie à une véritable « *furie imitative* », comme le dit M. Belisle¹⁷⁸, en se substituant à la figure du prince Wronski, l'amant d'Anna Karénine. Aussi grand et fort qu'il paraisse, il ne peut jamais s'empêcher de voir le ridicule de la situation dans laquelle il

¹⁷⁶ POLITIS D., *op. cit.*, p.264.

¹⁷⁷ *Ibid.*, pp. 264-345 : « Chapitre V : De l'ironie à l'humour ».

¹⁷⁸ BELISLE M., « Le rire perplexe : À propos de Belle du Seigneur d'Albert Cohen » in *Études françaises*, 47(2), 2011, p.103.

est plongé. Alors qu'Ariane semble s'épanouir dans leur idylle amoureuse, lui semble partagé entre la conscience qu'il a du ridicule de la situation, dans laquelle entre (selon lui) une part d'hypocrisie, et le plaisir qu'il éprouve néanmoins à aimer cette femme et à en être aimé¹⁷⁹ :

Infinis entretiens, armistices d'amitié qui la rassuraient et lui étaient preuves que leurs liens étaient d'âme et non seulement de corps, délice toujours nouveau de parler d'eux-mêmes, de briller, d'être intelligents et beaux et nobles et parfaits. Deux comédiens occupés à se plaire, se produisant et paradant, pensait-il une fois de plus, mais peu lui importait, c'était exquis, et tout d'elle le charmait, et même son sourire d'enfant modèle devant le photographe lorsqu'il lui faisait compliment sur sa beauté, et même son parler genevois le charmait, ses septante et nonante. Il l'aimait (p.481).

Le sens de l'autodérision dont témoigne Solal lui permet de prendre part à l'action tout en manifestant une certaine distance, vis-à-vis de lui-même et de son amante, en une sorte de dédoublement soulignant ainsi l'écart entre le penser et l'agir.

Plus loin, les registres sérieux et ironiques se mêlent, accentuant à nouveau cet écart. Après une longue parade nuptiale, sur le point de s'embrasser, Ariane et Solal se contemplent :

Agenouillés, ils se souriaient, dents éclatantes, dents de jeunesse. Agenouillés, ils étaient ridicules, ils étaient fiers et beaux, et vivre était sublime (p.506).

Le registre ironique l'emporte alors sur le lyrique : certaines formules présentent un caractère éculé tandis que la fin tragique et solitaire du roman confirme la nocivité de cette liaison, dont il a toujours eu conscience. Mais que Solal voie de la dérision dans sa situation ne change finalement rien : lorsqu'il se moque d'Ariane ou de la passion qu'il éprouve pour elle, il ne peut faire abstraction qu'il s'agit de lui-même et de sa propre vie :

Elle aussi sans doute se savonnait en ce moment, pensait-il, dans son bain. Enthousiaste de la voir bientôt, il ne pouvait cependant s'empêcher de ressentir le ridicule de ces deux pauvres humains qui, au même moment et à trois kilomètres l'un de l'autre, se frottaient, se récuraient comme de la vaisselle, chacun pour plaire à l'autre, acteurs se préparant avant de rentrer en scène. Acteurs, oui, ridicules acteurs. Acteur, lui, l'autre soir en son agenouillement devant elle. Actrice, elle, avec ses mains tendues de suzeraine pour le relever, avec son vous êtes mon seigneur, je le proclame, fière sans doute d'être une héroïne shakespearienne. Pauvres amants condamnés aux comédies de noblesse, leur pitoyable besoin d'être distingués. Il secoua la tête pour chasser le

¹⁷⁹*Ibid.*, p.104.

démon. Assez, ne me tourmente pas, ne me l'abîme pas, laisse-moi mon amour, laisse-moi l'aimer purement, laisse-moi être heureux.

Sorti du bain qu'il avait fait durer longtemps pour abrégé l'attente de la revoir, nu et rasé de près pour elle, il dansait maintenant, dansait de la voir bientôt, à petits pas nobles et raffinés dansait à l'espagnole, une main sur la hanche, claquait des doigts de l'autre main, soudain tapait du talon ou mettait la main en visière pour follement apercevoir une bien-aimée, dansait ensuite à la russe, accroupi, lançait ses jambes l'une après l'autre devant lui, puis se relevait, frappait des mains, lançait un absurde cri guerrier, s'élançait, tourbillonnait, se laissait tomber en grand écart, se relevait, s'applaudissait de la voir tout à l'heure, se souriait, s'aimait, l'aimait, aimait celle qu'il aimait (p.478).

Un tel passage met en évidence la conscience que Solal a de la théâtralité de sa relation. Une conscience qui n'éclaire pas la vie de Solal d'une lumière nouvelle ni n'allège son existence mais apparaît plutôt comme une donnée constitutive et pesante de lui-même. Le rire de Solal, sa conscience du ridicule ne le soulagent en rien : il a beau comprendre que son idylle avec Ariane est de l'ordre du manège, il ne peut s'empêcher d'y prendre part, d'y prendre plaisir et donc d'y adhérer¹⁸⁰.

b. La passion, une cible privilégiée de l'ironie solalienne

Les cibles de l'ironie de notre héros couvrent tout le champ du vécu : quotidien, milieu social professionnel, familial mais aussi valeurs morales, spirituelles, affectives et artistiques. Cette ironie est un questionnement existentiel constant. Elle implique une parfaite connaissance des codes ainsi qu'un certain mépris à leur égard, confinant parfois au cynisme : il en va ainsi du code du langage politique et diplomatique comme du code de l'amour. Avouant sa liaison avec le chef d'orchestre Dietsch, Ariane dit à Solal :

- J'ai rencontré un homme qui avait une âme, lui, une âme.

- De combien de centimètres ? (p.1040).

Solal titille Ariane en faisant mine de mal comprendre, l'attaque en lui faisant prendre conscience de l'animalité inhérente aux relations amoureuses, joliment camouflée par de pseudo-aspirations morales.

L'ironie prend en effet la mesure de la déception quand il s'agit de l'amour des femmes, dernier refuge de Solal : ni la passion, ni la tendresse, ni le mariage ne pourront être

¹⁸⁰ *Ibid.*, pp.105-108.

la patrie de cet étranger qui a tout misé sur l'amour et tout perdu, car la femme ne s'est pas révélée être l'accès à l'absolu. La verve ironique se déchaîne alors particulièrement à l'encontre de la séduction mais aussi du mariage et de la passion. D'ailleurs comment Solal pourrait-il ne pas ironiser, lui qui entame le processus de la séduction par le mépris ? Il recommande ainsi à Adrien de donner le « mépris d'avance » à don Juan dans son projet d'écriture :

À propos, dans votre roman, n'oubliez pas le mépris d'avance de Don Juan. Comme je vous l'ai dit, ce mépris, c'est parce qu'il sait que s'il le veut, dans trois jours ou même dans trois heures, cette fière sociale, si digne en son fauteuil, il sait que s'il le veut elle roucoulera de certaine idiote façon (...) Affaire de stratégie. Alors, d'avance il ne la respecte pas énormément (p.388).

De même que la séduction occupe une place considérable comme moyen pour tenter l'impossible transcendance, l'ironie révèle le désespoir absolu de cet échec (« ô celle qui ne se laissera pas ou qui sera mienne pour de nobles raisons (...) ! Mépris d'avance donc, mais payé d'un regret toujours ouvert, toujours saignant », p.388), en démontant les rouages du processus : les deux genres de séduction, les cinq manœuvres, les sept conditions et la mise à jour des réalités triviales que maquille le lyrisme amoureux¹⁸¹. Ainsi, la déclaration d'amour est dénoncée comme empreinte de tous les clichés :

dis lui aussi qu'elle est l'odeur des lilas et douceur de la nuit et chant de la pluie dans le jardin. Du parfum fort et bon marché (...). Toute la ferblanterie, elles avalent tout (p.437).

Le mariage écope de son lot de railleries et d'ironie ; la passion également, puisqu'Ariane et Solal¹⁸²

sont enfermés dans la souricière d'amour, condamnés à perpétuité (p.844).

Même au plus fort des débuts de la passion, Solal ne peut s'empêcher ainsi de ressentir le ridicule qu'il y a à s'apprêter pour se rencontrer (voir p.478).

¹⁸¹ Solal entame ainsi sa séduction, p.404 : « Je commence la séduction. Très facile. En plus des deux convenances, la physique et la sociale, il ne faut que quelque manège. Question d'intelligence ». Une trentaine de page plus tard (p.438), Ariane a succombé au charme.

¹⁸² POLITIS D., *op. cit.*, pp.286-287.

L'ironie chez Cohen dénonce toutes turpitudes pour que rien ne reste implicite ou latent.

c. L'ironie et ses figures de style

La figure de rhétorique la mieux adaptée à l'ironie est la litote, qui dit le moins pour exprimer le plus (s'opposant à l'emphase, qui signifie peu en disant beaucoup et dont les Valeureux sont friands).

Une des formes les plus « litotiques » de l'ironie dans le roman concerne les aventures amoureuses de son héros, la promptitude avec laquelle les femmes succombent infailliblement au charme de Solal. Hormis son aventure principale avec Ariane, le récit ne s'attarde pas sur d'éventuels efforts de séduction. Parfois, il est même fait l'économie de l'affirmation explicite d'une liaison amoureuses, quelques indications suffisent à en tenir lieu¹⁸³ :

Alors l'infirmière danoise. Pauvre bonheur, triste victoire (p.926) ;

Réveillé, il pense à la malheureuse qui l'attend à Agay, l'attend patiemment (...). Retour à la vie, avait-il crié en montant dans le wagon-lit, et il avait souri à la belle voyageuse du couloir, et elle lui avait souri, et tant de baisers avec elle dans la nuit, tant de baisers avec Béatrice (p.940).

Le narrateur use à profusion de ce procédé qu'il partage avec Solal, économe lui aussi de ses mots :

J'achetai sa passion en faisant le gorille (p.412) ;

Dès que tu lui parles de départ, elle ferme les yeux et elle ouvre la bouche. Elle est cuite et tu peux la manger à la sauce tristesse (p.438).

Il n'hésite pas à utiliser ironiquement toutes les figures de style qui tordent le cou à l'éloquence déclamatoire. Dans le passage qui suit, la parataxe est utilisée à profusion, mêlant, sans aucun rapport qui les unisse, dans un même long compte-rendu, l'émerveillement d'Ariane et de Solal :

Solennels parmi les couples sans amour, ils dansaient, d'eux seuls préoccupés (p.440).

¹⁸³ GOERGEN B., *op. cit.*, pp. 351-352.

Les changements de registres et de style sont nombreux : familier pour un sujet noble ou sublime pour un sujet trivial.

S'en tenir à l'ironie, c'est se condamner à l'échec sur le plan existentiel : en fin de compte, l'ironie dure et lucide nous laisse seuls et étrangers dans un monde sans chimères, un monde qu'elle a détruit et qui ne devient pas habitable pour autant. Solal le sait bien, étranger parmi les étrangers, qui meurt à la fin de *Belle du Seigneur* en pleurant pour les autres étrangers.¹⁸⁴

3.4. La mauvaise foi d'Ariane

Ariane apparaît moins lucide que Solal quant à leur relation, elle se voile davantage la face. Le narrateur n'en conserve pas moins pour elle un regard affectueux. Cependant, le comique provoqué par Ariane ne se restreint pas à un regard amusé du narrateur : sa langue mélange les styles et les registres et elle n'est pas aussi naïve que ce que nous pourrions croire de prime abord, notamment à propos de l'amour, qu'elle traite parfois avec humour. Le langage d'Ariane offre encore comme particularité de nous apparaître à l'écrit, dans sa correspondance amoureuse avec Solal.

*a. Variation de langue et de registre*¹⁸⁵

Langue écrite et langue orale fusionnent parfois, de même que les niveaux et registres de langue. C'est ainsi qu'Ariane – pourtant choquée par une Antoinette qui « *pour dire au cas où (...) dit au cas que ou même cas que* » (p.182 ?) et qui dit « *de manière à ce que* »¹⁸⁶ – prononce des expressions familières :

est-ce que ça se fait pour de vrai dans la réalité ou bien est-ce que c'est seulement un truc des personnages de romans on a compris monsieur Kafka vous êtes un génie mais pour l'amour du ciel n'en jetez plus trente pages de votre génie suffisent pour qu'on se rende compte de votre génie barbant (p.678) ;

je serai trop émue j'entrerai genre canard traqué (LXX, p.607) ;

des prénoms aristos genre Oriane Basin Palamède (p.680).

¹⁸⁴ POLITIS D., *op. cit.*, pp.293-295, 319.

¹⁸⁵ STOLZ C., *op. cit.*, pp.98-100.

¹⁸⁶ P. 209 : « *maniant sa boulette viandelette pour faire sa mignonne idéale pour dire au cas où elle dit au cas que ou même cas que et puis pour s'il vous plaît s'il vous pôlait ou quelque fois s'il vous pelaît* ».

Elle n'hésite pas non plus à alterner les registres différents au fil du récit et au gré de ses humeurs, depuis le registre enfantin, quand elle se raconte l'histoire de la fourmi Nastrine (à la fin du chapitre XXXIII), jusqu'à celui de la plus lucide analyse, comme dans cette réflexion au chapitre LXX :

c'est drôle je joue à la femme aimante avec lui, oui je joue et pourtant c'est sincère (p.692),

en passant par celui de la midinette – c'est Ariane elle-même qui souligne cette dissonance :

en somme tout est pur lorsqu'on s'aime réflexion midinette (p.681) ;

je ne voudrais que des choses nobles et je me raconte des histoires de soutien-gorge (p.686).

La langue et son registre prennent même parfois Ariane au dépourvu, quand elle-même ne dénonce pas l'hypocrisie des romans, comme dans le troisième exemple :

Quelle drôle d'idée de vouloir introduire ce cette chose chez quelqu'un qui n'en veut pas à qui ça fait mal c'est du joli les voluptés des romanciers (p.202) ;

Tout à coup, à propos de rien, fourrageant dans un tiroir, elle disait : alors ça va, mon vieux ? S'apercevant qu'elle venait de s'adresser à lui (= Solal), elle se cachait la bouche sacrilège, scandalisée mais assez fière de cet exploit (p.473) ;

Plus besoin de faire la charmante puisque le monsieur n'est pas là, oui, enfin le type, le bonhomme, le lustucru. Oui, parfaitement mon cher, c'est de vous qu'il s'agit. Pardon, mon chéri, c'est seulement pour rire (p.491).

La nouveauté propre à Cohen n'est pas en soi le mélange des niveaux de registre et de langage mais que ce mélange s'opère de façon subtile au cours de soliloques. Elle se situe également ironiquement dans les dénonciations de la langue littéraire comme artifice, notamment via Ariane, dont la bouche est remplie de clichés¹⁸⁷, se référant à un code sclérosé. En voici un exemple :

les cavales aimées par les vents dans la Scythie la plus lointaine ne sont plus tristes ni plus farouches que vous le soir quand l'aiglon s'est apaisé, cette phrase comme je l'aime (p.370).

¹⁸⁷ Ariane cite ici le romantique poème en prose *Le Centaure* de Maurice de Guérin, écrivain et poète du 19^e siècle.

Mais le registre familier, lui aussi, est épinglé : à plusieurs reprises, Ariane est tentée de lâcher des « gros mots » :

Chapitre XVIII : p.206, 208 : c'est affreux cette envie de dire des vilains mots pourtant je suis bien élevée c'est peut-être à cause de ça (...); oh c'est très mal c'est très vilain mais j'ai tellement envie de le crier fort de le crier à la fenêtre oui.

Chapitre XXVIII : c'est fou ce que j'ai envie de dire des gros mots c'est parce que je suis bien élevée (p.370).

- Le comique d'Ariane : de l'humour sur son amour et de l'ironie

Ariane fait aussi de l'humour à propos de ses amours avec Solal, toujours en jouant sur les différents registres : ses baisers sont qualifiés de façon tantôt descriptive (« *baisers intérieurs* » ; « *souterrains* »), tantôt humoristique (« *des baisers vous n'avez rien à déclarer* »), tantôt poétique (« *des baisers sous-marins des baisers fruits* ») (pp.680-681, 693).

La métaphore est parfois joliment filée :

Les sublimes baisers fruits en tout genre pêches furieuses framboises soudain adoucies puis on s'emballa de nouveau et on reprend la colère amoureuse et c'est les ananas turbulentes les abricots précipités les raisins désordonnés et les poires passionnées les pommes démoniaques et soudain cerises et fraises gentilles ralenties (p.689).

La langue se définit ainsi comme lucide par rapport à ses secrets de fabrication, ses emprunts à une langue tantôt académique, tantôt populaire, rarement la langue « naturelle du personnage » en tout cas. Pourtant, cette langue est tout à fait adaptée à Ariane, décrite elle aussi comme à la fois artificielle et sincère, comédienne et lucide.

*b. La distance ironique des lettres et télégrammes*¹⁸⁸

La correspondance entre Ariane et Solal fait l'objet d'un traitement ironique, niché dans les commentaires du narrateur.

L'échange de leurs lettres commence au premier chapitre de la troisième partie (chapitre XXXVIII). Les quatre paragraphes du commentaire émanant du narrateur sont fortement ironiques : celui-ci intègre dans son énonciation le point de vue d'Ariane en le tenant pour absurde :

¹⁸⁸ MICHON-BERTHOUT L., « Les lettres dans *Belle du Seigneur* » in *Cahiers Albert Cohen*, n°8, 2008 (1998), pp. 282-286.

Tant de télégrammes pour que l'aimé en voyage sût dans une heure, sût vite combien l'amante aimée l'aimait sans cesse, et une heure après l'envoi elle lisait le brouillon du télégramme, lisait le télégramme en même temps que lui pour être avec lui, et aussi pour savourer le bonheur de l'aimé, l'admiration de l'aimé (p.465).

La périphrase utilisée pour désigner Solal et ses autres références (« *l'aimé en voyage* », « *le bonheur de l'aimé* », « *l'admiration de l'aimé* ») témoigne qu'il s'agit d'une énonciation dédoublée puisqu'il se réfère au point de vue d'Ariane (« *l'amante aimée* ») et non à celui du narrateur, qui adopte cependant également le point de vue de l'amant, lorsqu'il évoque, par exemple, « *la géniale aux télégrammes de cent mots d'amour* ».

Il peut encore unir le point de vue des amants comme c'est le cas pour la reprise anaphorique « *Lettres, ô lettres des débuts* ». Les deux personnages s'écrivent alors dans « *la sublime passion des débuts* », de façon équilibrée (« *lettres envoyées et lettres reçues* », p.465).

Faire entendre un discours ridicule et grotesque semble bien être l'intention du narrateur qui écrit « *l'amante aimée* ». La présence à la chaîne de termes appartenant à la même famille, le jeu d'allitérations et de consonnances, le rythme : tout concourt à donner une image négative de la passion amoureuse, artificielle, convenue, tournant autour d'elle-même.

Tout le discours apparaît comme profondément convenu, à la suite d'une longue tradition de discours amoureux. Ainsi, Ariane recourt fréquemment aux clichés et lieux communs de la littérature sentimentale : le cliché de l'étoile combiné à ceux du voyage en amoureux et du paysage idyllique :

Nous irons en Angleterre, près de Norwich. Vous aimerez ce pays vaste, le large horizon, le grand vent, les bois aux allées de cathédrale, les collines adoucies de fougères et au fond la mer. Nous rôderons au plus profond des bois, nous marcherons doucement sur la mousse épaisse et les faisans passeront devant nous et les écureuils dégringoleront des arbres. Et puis nous irons au haut de la falaise, face au large, le vent en plein visage et nous nous tiendrons la main (p.619).

La distance est double ici. Dans son discours, Ariane reproduit à son insu divers discours tandis que son propre discours est organisé par une instance supérieure dans une intention ironique. Cette organisation ironique fait appel à la culture du lecteur, qui doit repérer les traits parodiques afin de déceler l'ironie.

En faisant des lettres d'Ariane un condensé des clichés amoureux, l'auteur raille ce type de discours et en souligne l'incapacité profonde à s'exprimer hors des codes et conventions.

Le cynique Solal lui-même éprouve des difficultés à s'affranchir des stéréotypes d'une topique de l'écriture amoureuse, mêlant lyrisme et poésie :

Le télégramme donc c'était du bon ami disant qu'il sera de retour le vingt-cinq, avec des mots d'amour, l'impatience me démange, et dis-moi si ça te démange aussi, voilà testuel, enfin non pas testuel si vous voulez, disant pas que ça le démange, disant ça en poésie forcément avec des mots de la haute (...)

Dans son télégramme il lui explique qu'il peut pas lui expliquer pourquoi il reviendra seulement le 25, donc dans onze jours, enfin grand secret de la politique (pp.581 – 582).

Donné à lire à travers le commentaire de Mariette, le message de Solal fait l'objet d'un traitement ironique, d'autant plus lorsqu'il est mis en perspective avec le reste de l'œuvre et sa distanciation avec le roman d'amour type. Le commentaire de Mariette résume en effet tout ce que suggère le roman sur le discours amoureux romanesque : littéraire (« *disant ça en poésie* »), réservé aux classes sociales les plus favorisées (« *forcément avec des mots de la haute* »), creux et vide, tournant sur lui-même (« *il lui explique qu'il peut pas lui expliquer* »).

Notons que l'effet persuasif de Solal est remarquable. Ariane interprète en effet les choses de la même manière que Mariette, « *un grand secret de la politique* » : « *je suppose que ce sont vos fonctions qui vous obligent à tous ces secrets* » (p.585). À moins qu'Ariane et Mariette n'aient une conception de l'amour plus similaire qu'il n'y paraît. Mariette semble en effet croire autant qu'Ariane en l'amour éternel ainsi qu'en la jeunesse censée l'accompagner¹⁸⁹ :

elle ferma la porte, s'empara du peignoir de soie, l'enfila, déclara à un inconnu qu'elle n'aimait que son mari, un point c'était tout (...). Mais lorsqu'elle se rencontra dans la psyché, elle s'aperçut qu'elle était vieille et l'inconnu disparut. Alors, débarrassée du peignoir, elle se reconforta à la manière des vieilles, en s'admirant localement par la contemplation de détails restés gracieux (p.639).

¹⁸⁹ STOLZ C., *op. cit.*, p.271.

3.5. Le langage populaire de Mariette

C'est principalement dans ses monologues intérieurs (LIII, LV, LVI, LXV, XC) que nous entendons la voix du personnage secondaire de Mariette : sa voix, populaire, la fameuse « gouaille parisienne », bien différente de celle de Solal, d'Ariane mais aussi de celle du narrateur.

Le personnage de Mariette fait référence à la longue tradition des servantes de la comédie, dépositaires d'un « bon sens populaire » auquel elle ajoute un effet comique provoqué par les déformations qu'elle fait subir à la langue.

a. Une syntaxe particulière

La façon de parler de la vieille servante est caractéristique. La syntaxe est libérée des contraintes grammaticales ; une grande place est accordée au mot « que » – utilisé pour toutes sortes de coordinations ou pour éviter une inversion du sujet. Les mots sont déformés de façon cocasse et signifiante (« *début juliette* », p.547, « *le croroforme* », p.642 ; les « *water causettes* », p.896), ou inventés (Adrien le « *cocubarbette* », p.643). Les métaphores employées sont détachées des clichés littéraires (l'amant n'est plus qu'un « *asticot* », p.643). Enfin, on note le sens du rythme et des sonorités (« *enfin si ça lui fait plaisir de faire la poissonne, elle est libre et patronne* », p.643).

Le personnage de Mariette n'est pas exempt d'influences extradiégétiques, notamment des vedettes populaires de la chanson et de leurs « gueulantes passionnées », comme « *La vie en rose* » chantée par Édith Piaf, relevant aussi de ce type parisien populaire:

(Ariane) chantant la vie en rose dans son bain, vous savez la chanson qui dit quand il me prend dans ses bras (p.554).

b. Une « naïveté de langage »

La spécificité des monologues de Mariette tient plus qu'à un simple problème de niveau de langage : sa naïveté est exprimée par son incapacité à distancier son discours de façon critique (alors que les monologues d'Ariane donnent simplement l'impression de laisser parler de temps à autre son inconscient). La différence la plus importante entre les discours de Mariette et ceux de Solal et d'Ariane réside dans l'absence de critique par rapport à sa langue : Mariette est incapable de parler un autre langage que le sien (alors qu'Ariane est capable d'imiter Antoinette, par exemple) :

Il y avait deux chambres de bains, elle [Ariane] dit qu'on dit salle de bains, moi je dis chambre parce que c'est une chambre, une salle c'est quand c'est grand, je sors pas de delà (p.900).

Nous avons des exemples de tentatives de citations d'Ariane, d'imitation de son langage (« *les baisers et les folles caresses* », « *ils ont fait connaissance* »). De même, nous lisons certaines expressions que Mariette croit poétiques ou distinguées : ainsi, l'emploi du verbe « *se fréquenter* » (au sens populaire de « se voir en amoureux »), le « *bon ami* » ou une tournure au participe présent (« *alors elle comme folle téléphonant* »).¹⁹⁰

Ariane et Solal, qui sont des personnages cultivés, utilisent à bon escient aussi bien le code normé par le bon usage que le français populaire. En revanche, Mariette est incapable de passer à la langue de la grammaire officielle. Ariane a une conscience tout à fait nette des niveaux de langage ; elle maîtrise tout à fait l'orthographe et le sens des mots qu'elle utilise, au point de savoir en jouer dans de nombreux passages de métadiscours. L'authenticité de la langue de Mariette provient de cette absence de distance linguistique. Ainsi, citant *Carmen*, « l'amour est enfant de bohème » devient

Qu'est-ce que vous voulez l'amour ça se commande pas, l'amour est enfant de poème comme dit la chanson (p.893).

Quand la déformation d'une expression (« *crohecœur* ») n'est pas liée à un néologisme de l'invention de Mariette (« *bouclon* »), dans un de ses rares commentaires métalinguistiques :

madame Ariane elle m'a fait compliment de mon crohecœur comme elle dit, moi je dis mon bouclon (p.551).

Ou encore les expressions « il y a anguille sous roche » déformée en « *il y a anguille sous cloche* » (p.576), le « bouc émissaire » en « *bouc commissaire* » dans son soliloque :

Pauvre Mariette que je dois tout nettoyer tout partout, bouc commissaire de tout le monde (p.557).

Outre la déformation de l'expression, la servante a une tendance très forte à la redondance, observable dans la répétition de « *tout* », que l'on retrouve encore à d'autres occasions : « *nettoyant les vitres tout de partout à la peau de chameau* » (p.548). Cet exemple

¹⁹⁰ STOLZ C., *op. cit.*, p.190.

de la « *peau de chameau* » (pour « peau de chamois ») nous montre que Mariette ne maîtrise pas non plus son champ lexical professionnel, elle qui se désole de retrouver son « *levier tout noir* » dans la villa des Deume (p.548)¹⁹¹.

Mais peut-on dire pour autant que cette différence de culture linguistique et culturelle entre Mariette et le lecteur, levier d'une situation ironique, invalide les propos de la vieille servante comme le suggère Claire Stolz ?¹⁹² Cela nous semble excessif. Nous pensons que d'un lecteur à l'autre, l'ironie installée à un certain niveau n'entache pas à tout point de vue le personnage : certes, la linguistique n'est pas le domaine d'expertise de Mariette mais le récit nous montre qu'elle fait davantage preuve de bons sens que les deux amants. Nous serions plutôt d'avis que la validité ou l'invalidité accordée à Mariette variera d'un lecteur à l'autre, selon sa propre appréciation.

c. Le dédoublement de Mariette

Digne de foi ou non, le personnage de Mariette entend bien se donner un rôle important lors de ses témoignages, en venant à se dédoubler en un locuteur brillant et intéressant et en un auditeur fait sur mesure, partageant toutes les idées de Mariette :

à peine arrivée vite à l'ouvrage illico que j'en ai battu depuis avant-hier que ça en avait besoin par ici, je vous garantis, asseyez-vous, restez debout, moi j'aime bien discuter même quand je suis seule, ça tient compagnie quand on travaille, surtout comme maintenant que je brille l'argenterie bien confortable assise (...) tout ça forcément la faute à la remplaceuse la Putallaz que je vous dirai tout à l'heure (...) ça ramasse rien du tout, voyez conscience, poussant tout dans les coins, si vous aviez vu ces coins (p.547- 548) ;

tiens je vais me prendre une autre portion, avec le bain-marie il sera encore bien chaud, allez viens Mariette, je t'invite, c'est ma tournée (...) taisez-vous, ne me faites pas rire (...) (p.550, 555) ;

pour vous dire le fond de mon idée, j'aimerais qu'elle se prenne un bon ami (...) maintenant de ce que j'ai dit faudrait quand même pas croire que j'ai fait des entourloupettes à mon mari, parce que c'est pas pour dire, mais moi jamais l'idée d'un regard à un autre homme, enfin l'épouse modèle, mais c'est que lui ça valait la peine, voilà, j'ai fini mon brillage, parlez-moi d'amour redites-moi des choses tendres (p.557, 558) ;

¹⁹¹ GOERGEN B., *op. cit.*, pp.346-347.

¹⁹² STOLZ C., *op. cit.*, p.119.

voilà, faut que je me dépêche, sans vous froissez vous me retardez, bien contente de vous avoir vue, alors au revoir, merci d'être venue, ça fait toujours plaisir, passez peut-être me dire un petit bonjour chez moi ce soir, on prendra le café (p.579) ;

Chut, taisez-vous, je vais tout vous dire, il y a du nouveau, elle fréquente, vous voyez (p.580) ;

Des fois c'est un numéro cette petite, pour vous dire le numéro que c'est faut que je vous raconte l'histoire de la langouste, attendez, taisez-vous, vous allez rire (p.642)

Mais chut, taisez-vous, juste avant neuf heures vu qu'il arrive ici à neuf heures ce soir comme c'est dit dans le télégramme, juste avant neuf heures je me cache en face pour le voir un peu, son prince de beauté (p.644) ;

Enfin, pour vous la faire courte (...), oh je vais me faire une goutte de café (p.893).

Un jeu s'établit entre le lecteur réel (ou même le lecteur défini par le roman) et l'auditeur défini par Mariette elle-même, à son image, avec lequel elle entretient une relation de connivence.¹⁹³

d. Un rôle de dissonance par rapport à la passion des amants

Le personnage de Mariette Garcin, en jouant le rôle de relais d'informations, amène le lecteur à prendre ses distances avec la passion des débuts, sans jamais la critiquer ouvertement. Mariette amplifie les fausses notes passionnelles tout en étant très éloignée de la perfection (esthétique, linguistique, intellectuelle, etc.).

Le bon sens de ses remarques contraste avec l'imperfection de son langage et sa sagesse quant aux écueils de la passion reste déconnectée de cette réalité amoureuse. Son rôle rejoint celui du chœur des tragédies antiques, parlant le langage de la sagesse mais condamné à rester en retrait de l'action dramatique du fait de son grand âge, cantonné à un rôle purement consultatif sans influence sur la destinée des protagonistes.

La mise à distance de Mariette loin de cet amour-passion réside notamment dans la grande différence d'âge qui la sépare des amants. Alors qu'Ariane et Solal sont jeunes et beaux, Mariette approche doucement de la fin :

Mariette faut quand même que tu prennes un peu de bon temps par rapport à l'âge que bientôt c'est le moment de me prendre les mesures pour la caisse (p.892).

¹⁹³*Ibid.*, pp.116-121.

Mais Mariette est encore mise à distance de la passion du fait de son veuvage ; elle n'a plus personne à qui communiquer son affection. Elle se trouve ainsi aux antipodes de la relation exclusive des amants. Tout cela ne permet pourtant pas d'expliquer l'écart entre deux conceptions inconciliables de l'amour. Tandis qu'Ariane et Solal ont la hantise des imperfections physiques et de la disgrâce corporelle, Mariette, du vivant de son mari, privilégiait une relation simple :

Tout ce colin-maillard entrez mais fermez les yeux je suis pas visibe tournez-vous, si c'est ça l'amour moi j'en veux pas, avec mon défunt on aurait fait nos petits besoins ensemble pour pas se quitter et moi je dis que c'est ça l'amour (p.909).

Pour mieux mettre en évidence la valeur contrapuntique de la position de Mariette, quelques déformations verbales se révèlent hautement significatives. Ainsi, sa critique de la ritualisation des rapports ainsi que du repli du couple sur lui-même :

Ils se disent jamais des mots gentils devant moi, au lieu que ça s'en vont faire les évêques de l'amour dans leur sacrophage (p.909).

Par la déformation « *sacrophage* », il est suggéré ironiquement que tous les efforts pour sacraliser l'amour ont eu l'effet inverse ; les relations des amants sont finalement privées de toute l'authenticité supposée par le sacré. La formulation abusive s'est avérée, le sacré sera bien dévoré. La relation qui se voulait exceptionnelle est devenue une routine rythmée par des rituels vides de sens¹⁹⁴.

3.6. Le pitoyable Adrien

Le narrateur tourne Adrien en dérision, via l'ironie ou la satire. Il faut avouer que, contrairement à Solal, tellement lucide et auto-ironique qu'il est difficile de se moquer de lui, Adrien ne se remet jamais en question. L'aspect comique d'Adrien revient donc en grande partie au narrateur.

a. Des traits stylistiques annonciateurs de l'ironie

L'attitude critique du narrateur à son égard est particulièrement perceptible par des traits stylistiques. Comme le relève C. Stolz¹⁹⁵, les traits sont ceux du discours indirect libre

¹⁹⁴ GOERGEN B., *op. cit.*, pp. 378-380.

¹⁹⁵ STOLZ C., *op. cit.*, p.226.

(troisième personne et formes en -ait) mais ils sont pourtant introduits comme du discours direct, par des verbes de locution. En voici un exemple :

Entré dans l'ascenseur, il se contempla dans la glace. « Adrien Deume, fonctionnaire international », confia-t-il à son image, et il sourit. Oui, géniale cette idée qui lui était venue hier de fonder une société de conférences littéraires. Ce serait le bon truc pour augmenter son capital de relations. Dans le comité d'honneur, toutes les huiles du secrétariat, décida-t-il en sortant au quatrième étage. Oui, avoir des contacts avec des huiles à l'occasion de trucs non administratifs, des trucs un peu mondains et artistiques, c'était le joint pour arriver à des rapports personnels (pp.55-56) ;

Nom d'un chien, ils étaient forts, ces cocktails, la tête lui tournait. Mais ce n'était pas désagréable, pas désagréable du tout, sourit-il amoureuxment (p.108).

Les verbes introducteurs servent de point d'ironie, sortes de didascalies faisant entendre la voix du narrateur, qui se distancie des propos tenus en usant abondamment d'hyperboles à valeur caricaturale. Le narrateur affiche sa position ironique via cette forme intermédiaire entre le discours direct et le discours indirect libre, qui souligne la mise à distance critique des propos.

La mise en scène n'est plus exaltante mais satirique. Le narrateur montre au lecteur qu'il raconte la scène et transmet les paroles d'Adrien au moyen de l'expression « *sourit-il amoureuxment* ».

Mais Adrien n'a pas toujours besoin du narrateur pour forcer son aspect risible. Ainsi, lorsque Solal le remarque la première fois, sans soupçonner les intentions de son supérieur, pris par l'effervescence d'idées qui se bousculent, Adrien est incapable d'énoncer clairement sa pensée à Ariane une fois de retour à son bureau. Il produit alors une paronomase (une figure rapprochant des termes sémantiquement éloignés mais phonétiquement proches) en souhaitant partager sa bouleversante entrevue :

Enfin, pour revenir à l'essentiel, il allait assez vite, le S.-S.G. donc, et voilà que les pompiers qu'il tenait à la main, pardon, les papiers, sont tombés par terre (p.79).

- Adrien au travail

L'un des sujets de prédilection d'ironie exercée à l'encontre d'Adrien est son travail à la S.D.N., traité au moyen de l'hyperbole – qui consiste à dire plus, dans un discours, que la

valeur véritable du contenu. L'hyperbole prend ici la forme d'une répétition, celle de la résolution récurrente d'Adrien Deume de se mettre au travail :

Aussitôt entré (dans son bureau), son premier regard fut, comme toujours, pour la caissette des entrées. Nom de Dieu, quatre nouveaux dossiers ! Seize en tout avec les douze d'hier ! Et tous pour action, pas un seul pour information ! Charmante réception pour quelqu'un qui revenait de congé de maladie. Oui, d'accord, certificat de complaisance, mais enfin Vévé n'en savait rien, croyait qu'il avait été vraiment malade ! (...). Après avoir ôté ses gants de pécaris, il s'assit et examina les quatre nouveaux venus, l'un après l'autre. Si le travail subséquent sur un dossier lui était douloureux, la première prise de contact lui était agréable. La lecture du quatrième dossier terminée (...) il referma le dossier, soupira. Fini, le plaisir.

- Au travail ! annonça-t-il, son veston du dehors dûment remplacé par un vieux aux manches lustrées. / Avec les dents de devant, pour s'amuser, il croqua un morceau de sucre, puis saisit ses lunettes par la barre de liaison (...), s'empara d'un dossier sans en regarder le titre, l'ouvrit. Pas de veine, c'était le Syrie (Jebel Druze), un dossier antipathique. Barrage mental pour le moment. À reprendre toute à l'heure. Il le referma, se leva et alla faire un brin de causette chez Kanakis (...).

De retour quelques minutes plus tard, il rouvrit le Syrie (Jebel Druze), se frotta les mains, prit une provision d'air. Allons, au travail ! Il salua la solennelle décision en déclamant les vers de Lamartine.

*Ô travail, sainte loi du monde,
Ton mystère va s'accomplir,
Pour rendre la glèbe faconde,
De sueur il faut l'amollir.*

Lutteur se préparant au combat, il retroussa ses manches, se pencha sur le Syrie (Jebel Druze), le referma. Non, décidément il n'avait pas d'atomes crochus avec ce dossier. À revoir ultérieurement, lorsqu'on serait dans l'état d'esprit adéquat ! Il le fourra dans le dernier tiroir de droite, qu'il appelait le purgatoire ou encore la léproserie, réceptacle des dossiers écœurants dont il ne s'occupait que les jours de courage.

- Au suivant de ces messieurs ! Au petit bonheur ! Pas de préférences ! / Le second dossier, pris au hasard se trouva être le N/600/300/ 42/ 4 (...). Il balança le maigre dossier dans le dernier tiroir de gauche, réservé aux travaux qui pouvaient être oubliés à jamais et sans risque (...) ouvrit un autre dossier.

- Zut, encore l'accusé Cameroun !

(...) Bon d'accord, il fallait s'y mettre tout de suite.

- *Tout de suite, bâilla-t-il* (pp.56-60).

Les encouragements répétés que se prodigue le fonctionnaire apparaissent disproportionnés par rapport au désagrément occasionné par le travail, d'où l'effet d'hyperbole discréditant la prétendue ardeur d'Adrien, qui incite en même temps le lecteur à sourire¹⁹⁶.

Le narrateur exerce encore son ironie sur Adrien par l'usage de métalepses, par le biais de remarques entre parenthèses. Adrien représente le prototype de l'ambitieux, prêt à tout pour « arriver », dont les (relatifs) efforts s'avèrent cependant vains. Pendant longtemps, dans le cadre de son travail, il doit se contenter de contacts à distance avec les personnalités importantes qu'il envie. Ainsi, pour se mettre en valeur, il feint de s'adresser dédaigneusement à un supérieur avec lequel il sait que la supercherie ne sera pas démasquée, faute de contacts avec lui¹⁹⁷ :

(Il feignit de s'adresser à un collègue censément entré dans son bureau et dit d'une voix hautaine et la bouche près du récepteur pour être bien entendu par sa femme : Je regrette, mon cher, je n'aurai pas le temps de vous recevoir aujourd'hui. Si j'ai un instant de libre demain, je vous ferai signe.) Excuse-moi, chérie, c'était Huxley qui venait me demander un renseignement, tu sais c'est le type qui s'en croit, mais avec moi ça ne prend pas. (Huxley le chef de cabinet de Solal, était l'Anglais le plus chic et le plus insolent du Secrétariat. Adrien l'avait choisi comme victime parce qu'il était sûr, hélas, de n'être jamais invité chez Huxley. Il n'y avait donc nul risque qu'Ariane s'aperçût qu'il pouvait, en d'autres circonstances, être très aimable avec ce snob.) (p.71).

b. Ironie et moqueries interposées

Grâce à Adrien qui se rêve écrivain, l'auteur peut se permettre toutes les moqueries. Il tourne ainsi en ridicule des œuvres prétendument littéraires dont le but principal est la rupture avec la tradition : de la modernité sans littérature :

Mais j'envisage d'écrire un roman, à mes moments perdus, bien entendu. Ce sera une œuvre assez sui generis, je crois, sans événements et en quelque sorte sans personnages. Je me refuse résolument à toute forme traditionnelle (p.377).

¹⁹⁶ GOERGEN B., *op. cit.*, pp.349-350.

¹⁹⁷ *Ibid.*, pp. 386-387.

Cette phrase est bien sûr à comprendre comme une antiphrase. Elle nous donne en outre une clef de compréhension de *Belle du Seigneur*, bien différent des romans modernes à la recherche d'une « rupture pour la rupture », de la dé-narrativisation.¹⁹⁸

Cela dit, le narrateur se moque aussi d'une certaine littérature populaire et stéréotypée – très appréciée de Mariette au demeurant :

Tout en lissant son accroche-cœur, Mariette en sa cuisine lisait Chaste et Flétrie, un roman que lui avait prêté la femme de chambre de ses voisins (...). Arrivée à la fière réponse de l'héroïne, pauvre mais honnête, elle tourna la page avec une telle ardeur que le bol de café tomba par terre (p.589).

Mais contrairement à Adrien, si l'usage littéraire et les goûts sont moqués, Mariette ne l'est pas : elle apprécie en toute bonne foi ce type d'ouvrage quand le mari d'Ariane ne voit dans la littérature qu'un moyen de se démarquer socialement.

Le narrateur commente, souvent ironiquement, les propos d'Adrien, sans interrompre pour autant le discours de ce dernier, comme dans ce passage :

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 (p.83)

Cet extrait est suivi d'une parenthèse servant à approfondir l'explication, plus générale :

(Si l'homme fort, sacrément viril et casse-cou était l'idéal habituel d'Adrien Deume, il en avait d'autres, tous différents (...). Puis il oubliait et redevenait ce qu'il était, un petit Deume) (pp.83-84).

Ce narrateur va jusqu'au délire héroï-comique pour décrire l'enthousiasme d'Adrien, qui montre à Ariane les performances de son agrafeuse :

En proie à une sainte ivresse, frénétique et rayonnant, enthousiaste et guerrier, il frappait. Implacable et frémissant, il frappait. Lunettes secouées, inhumain et inspiré, il frappait sans pitié cependant que dans le couloir, de toutes parts accourus, ses collègues rassemblés écoutaient, connaisseurs et charmés, les détonations du transpirant fonctionnaire en transe (104).

La scène, dans ce passage, est presque surréaliste, en décalage avec le réalisme précédent : tous les fonctionnaires sont en extase devant le martèlement de l'agrafeuse.

¹⁹⁸ STOLZ C., *op. cit.*, pp.226-230.

c. Dialogisme entre le narrateur et le personnage

Si le narrateur se montre ironique à l'égard d'Adrien, il le présente pourtant de son point de vue à lui, personnage. Ainsi, le narrateur nous raconte :

Dans son miroir de poche, il considéra le roi de la vie, lui fit de petites grimaces d'amour lui dit qu'il était un Adrien chéri, un vrai bandit, un réussiteur de première classe ! (p.344)

L'exclamation peut difficilement être mise sur le compte du narrateur : l'émotion exprimée est celle d'Adrien. D'ailleurs, plus d'une fois, la langue d'Adrien contamine celle du narrateur :

[Il] scruta ses rondes joues, découvrit un comédon. « On va le presser, ce petit salaud. » / Le petit salaud extirpé, il le considéra avec satisfaction, puis s'en débarrassa en l'écrasant contre un buvard (p.73) ;

« Dans mon wagon-lit de première, j'enlève mon smoking, je l'introduis dans ma valise-armoire pour qu'il ne se froisse pas, je mets mon pyjama et je me coule dans le lit ravissant ! Et un compartiment single, mon vieux ! pas un purotin, moi ! Un roi de la vie, moi ! » / Dans son miroir de poche, il considéra le roi de la vie, lui fit de petites grimaces d'amour (p.344).

Ou alors, c'est le phénomène inverse qui se produit : le discours du personnage est contaminé par le récit :

il se fit servir deux cocktails qu'il avala l'un après l'autre. Plus chers qu'en ville, ces cocktails. Tant pis, l'heure était grave (p.108).

À la réception, un tel dialogisme entre le narrateur et le personnage est ressenti comme fortement ironique : la répétition met à distance et caricature le personnage en soulignant les expressions ridicules ; le narrateur répond au personnage en s'en moquant.

3.7. La méchante Antoinette

La critique d'Adrien Deume, teintée de pitié, est toutefois moins acerbe que celle de sa mère adoptive. Antoinette Deume est critiquée de façon virulente. Il faut dire qu'elle incarne tout ce que le narrateur déteste : l'hypocrisie bien-pensante, la bêtise, l'avidité, le mépris social.

Le narrateur se montre ironique quant à ses moindres faits et gestes, comme l'illustre cet exemple :

Gracieuse, elle eut un sourire délicat car elle se sentait solidaire de la reine de Roumanie, et d'autant plus que M. le sous-secrétaire général allait bientôt arriver, haut personnage qui devait sûrement être reçu par cette chère reine qu'en conséquence elle fréquentait aussi, en quelque sorte, par personne interposée. Bref, elle se sentait ce soir du même miyeu. Il fut ensuite question d'une photographie qu'elle avait vue dans un hebdomadaire illustré, celle d'une autre reine qui, au cours d'une cérémonie officielle, n'avait pas craint d'ôter à demi son pied de son soulier pour le reposer. Tout comme n'importe quelle femme ! Oh, c'était trop jeuli ! (p.235).

Il s'en donne à cœur joie en mettant en évidence ses défauts de prononciation (« *miyeu* », « *jeuli* »), ses appellations respectueuses pour une personne d'un statut social élevé (« *M. le sous-secrétaire général* »), mais faussement distinguées (« *cette chère reine* » : l'expression est beaucoup trop familière eu égard à la différence de condition entre Antoinette et une reine), ainsi que la modalité exclamative. En outre, une lourde accumulation de locutions adverbiales (« *en conséquence* », « *en quelque sorte* ») et la litote « *n'avait pas craint* », à valeur d'hyperbole ironique, retranscrivent la mélodie lourde et maladroite de la phrase d'Antoinette.¹⁹⁹

Cependant, la mesquinerie dénoncée au travers des personnages peut dépasser l'individualité, comme celle de la mère Deume, pour tendre à l'universalité, comme c'est le cas avec les tricoteuses.

3.8. L'absurde de la conversation des tricoteuses d'Agay (fin du chapitre LXXXVII)

À Agay, sur un banc, dix larges dames de la bourgeoisie tricotent avec voracité. Leur dialogue décousu en fin de chapitre est perçu à travers le filtre de la conscience d'Ariane et de Solal. Le passage nous est présenté uniquement en focalisation interne, tel que le perçoivent les amants, qui

feignaient de lire, écoutaient les duos emmêlés, brouillés par la musique proche et qui leur parvenaient par bouffées et par fragments disparates, puissante litanie (p.853).

Ce passage est un cas unique dans le roman. Il use de l'incongruité des conversations qui s'entremêlent, dans leur réception première, en même temps qu'il se sert du jeu produit sur le lecteur qui doit renouer les différents fils des conversations afin de rétablir leur

¹⁹⁹*Ibid.*, p.239.

cohérence, tout en gardant en tête le sens dégagé par des chaînes de dialogues *a priori* sans rapport.

D'emblée, avant même d'amorcer le dialogue, le texte prend une dimension allégorique :

Les mains et les bouches de ces vieilles Parques de bienséance remuaient sans répit, implacables, sûres de leur droit (p.853).

Il ne s'agit pas simplement de dénoncer la bourgeoisie d'entre-deux-guerres : l'égoïsme, le culte de la force, le racisme qui émanent de la conversation deviennent anonymes et généraux, ils dépassent les individualités des tricoteuses.

L'allure rompue du dialogue crée une structure par associations, souvent porteuses de sens, de répliques appartenant à des conversations différentes :

Nous plaçons tout en francs suisses et en dollars Nous plaçons toute notre confiance en Dieu (p.857) ;

Vous aurez beau dire un diamant c'est toujours un diamant Moi je suis pour la guillotine Oui mais ça ne rapporte rien Il a dit j'ai vu mon roi je peux mourir N'empêche avec ces dévaluations les diamants ne sont pas à dédaigner Donc le beau-frère de l'amiral Et puis en cas de révolution on peut facilement les passer à la frontière Le docteur Schweitzer Mais on perd toujours à la revente Elle n'a même pas voulu allaiter le bébé. Avec la compensation privée vous pouvez transférer tout ce que vous voulez La guillotine c'est plus humain Il n'y avait que le préfet et sa femme et nous Et comme ça on n'a plus à les nourrir aux frais du contribuable (p.859)

Le ton féroce du passage se fait par le jeu involontaire des locutrices, qui, visiblement, ne partagent pas la même conversation.

Le premier exemple joue en usant du même verbe dans la même structure syntaxique mais avec des sens différents, tendant à accréditer le fait que les commères accordent autant d'importance aux francs suisses et aux dollars qu'à Dieu.

Dans le second exemple, le jeu porte entre autres sur l'ambiguïté de la référence : on hésite sur le référent du démonstratif « ça », qui peut aussi bien être « *la guillotine* » que « *le diamant* ». Dans un premier temps, la linéarité de la lecture laisse penser qu'il s'agit de « *la guillotine* », avant de laisser place au doute et de faire changer d'interprétation le lecteur – comment la morale judéo-chrétienne prônée par les tricoteuses laisserait-elle entendre que

la mort d'un homme ne rapporte rien ? Cependant, le brouillage de références, même corrigé, n'empêche pas la première lecture de laisser des traces dans la mémoire du lecteur, notamment par la réactivation des brouillages dans la suite du dialogue.

La première interprétation joue parfois un rôle accru. Par exemple :

Je vous dirai que je suis très constipée. C'est la faute aux Juifs (p.854).

Dans cette séquence, obéissant à la loi de la pertinence, le lecteur a vite fait de séparer en deux segments deux conversations différentes, une possibilité d'alliance du fait de la linéarité de l'énoncé étant par trop absurde et pleine de non-sens. Cependant, cette première interprétation, insensée, laisse une trace : l'accusation antisémite, rapidement encouragée à être classée comme non-pertinente par le lecteur, a quand même duré quelques instants.

La réception ironique naît de l'absence de ponctuation, d'alinéas, les ruptures d'isotopies et brouillages référentiels du dialogue fielleux, ramassis d'idées reçues, recomposé dans la conscience d'Ariane et, surtout, de Solal (une grande attention est en effet portée aux propos antisémites).²⁰⁰

4. Note : un enchevêtrement de voix et de styles

L'observation du comique du narrateur ainsi que des personnages nous amène au constat d'une polyphonie dans *Belle du Seigneur*. L'intériorité des personnages a ceci de particulier qu'elle nous est rapportée non seulement par des discours indirects libres (qui permettent « *de transposer les paroles dans la forme rapportée, parce qu'il faut que les propos cités n'engagent pas l'auteur* »²⁰¹, de conserver la référence à la troisième personne tout en rendant la vie intérieure du personnage et sa langue propre²⁰²) mais aussi, par ce que Édouard Dujardin appelle des « monologues intérieurs ».

Le monologue intérieur est ainsi défini :

Le discours par lequel le personnage qui nous est présenté expose lui-même et directement sa pensée. Il est également un discours sans auditeur ; et en cela il suit encore les règles du monologue traditionnel. (...)

²⁰⁰ *Ibid.*, pp.201-219.

²⁰¹ SPITZER L. *Études de style*, 1970, p. 435.

²⁰² COHN D. *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, 1981, p.122.

*Concernant la matière du monologue intérieur, il est une expression de la pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient. Pour ce qui est de son esprit, il est un discours antérieur à toute organisation logique, reproduisant cette pensée en son état naissant et d'aspect tout venant.*²⁰³

Tous les personnages n'ont cependant pas la même capacité à dialoguer avec eux-mêmes : seuls Ariane, Mariette et Solal tiennent treize monologues intérieurs, débarrassés de toute intervention ou intrusion du narrateur. Nous reprenons ici en partie et avec certaines modifications le tableau de D. Politis utilisé dans sa thèse sur *L'emploi des temps dans l'œuvre d'Albert Cohen*²⁰⁴ afin de mettre en évidence la multitude de styles ainsi que l'importance du comique dans ces discours :

Personnages	Nombre de monologues intérieurs par personnage	Pages (chapitre)	Spécificités du monologue intérieur
Ariane	4	pp.37-43 (II); pp.201-217 (XVIII) ; pp. 675-697 (LXX)	Lyrisme/ érotisme/ Présence du comique (atténué par comparaison avec le style lyrique et érotique général)
Mariette	5	pp. 547-558 (LIII) ; pp. 576-579 (LV) ; pp. 580-583 (LVI) ; pp. 642-644 (LXV) ; pp. 892-909 (XC)	Humour / Ironie
Solal	4	pp. 840-843 (LXXXVII) ; pp. 971-1015 (XCIV) ;	Éthique / lyrisme / ironie

²⁰³ DUJARDIN É., *Le Monologue intérieur. Son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce*, 1931, pp. 37-38, 55.

²⁰⁴ POLITIS D., *op. cit.*, p.239.

		pp. 1019-1021 (XCVI)	
--	--	----------------------	--

Notons dans ces monologues la disparition totale ou partielle de la ponctuation, afin de rendre plus naturelles les pensées des personnages, de les rendre plus proches du lecteur, tout en créant, paradoxalement, une dissonance avec les habitudes de lecture de ce lecteur, accoutumé à une ponctuation traditionnelle.

5. La dimension postmoderne du comique dans *Belle du Seigneur*

Le comique de *Belle du Seigneur* rend profondément postmoderne ce roman. En rupture avec l'esthétique moderne sérieuse et légitime, le comique, surtout lorsqu'il est ironie, est une mise à distance critique, à la fois lucide et ludique.

Dans un contexte tel que les institutions politiques sont ressenties comme illégitimes, surtout aux yeux d'un Juif après le drame de la seconde guerre, A. Cohen ne peut que jeter le discrédit sur l'institution corrompue de la S.D.N et sur la société hypocrite qui l'a permis, en faisant la satire acide de l'institution et de ses fonctionnaires creux, déshumanisés, d'une bourgeoisie faussement bien-pensante, ainsi que d'un hypocrite amour-passion.

Le comique ne se contente pas de dénoncer la réalité avec lucidité, il dénonce la forme même du roman, ses mécanismes et stéréotypes, dans une démonstration d'autoréflexivité narrative. L'auteur éprouve nettement le poids des mécanismes et clichés littéraires, les relève lui-même, que ce soit par une intrusion du narrateur ou par la contagion de son langage avec celui des personnages, par la confrontation d'un genre littéraire sérieux à sa parodie ou par la dénonciation d'un certain type de littérature. Tout cela en ayant par ailleurs conscience d'en « être », d'en faire partie : *Belle du Seigneur* est un roman d'amour qui se moque des romans d'amour, comme son héros Solal se moque de la famille juive des Rosenfeld, en sachant au fond qu'il n'est pas différent d'eux. Solal s'observe à distance, avec un regard ironique et critique, étranger à lui-même autant qu'aux autres, dont les points de vue nous apparaissent en des voix éclatées, multiples.

Face au flux de pensées de tous ces personnages – ridicules, naïfs, ambitieux, bêtes, méchants, mais aussi, parfois, attachants –, face à un monde régi par des lois si incompréhensibles qu'elles en deviennent absurdes, le rire et la mise à distance ironique sont salvateurs. Du moins, dans une certaine mesure... La joie de vivre des Valeureux s'avoue vaincue dans *Belle du Seigneur*, la tendresse particulière avec laquelle le narrateur les considère disparaît du roman quand la passion s'étirole et se mue en folie, quand la situation politique sombre dans le nazisme et que les comportements faux l'emportent.

L'alternance des codes langagiers et le plurilinguisme témoignent de cette réalité multiple à laquelle personnages et narrateur sont confrontés, quand le réel n'apparaît pas de

façon tout à fait absurde et disloqué comme c'est le cas dans le dialogue des tricoteuses d'Agay. Heureusement, une reconstruction ludique permet de rendre du sens à ce qui semble ne plus en avoir, à nouveau comme pour le dialogue de ces tricoteuses. Cependant, cette reconstruction n'est pas toujours possible... Car s'il est un aspect de la vie qui nous est tout à fait étranger et qu'il est impossible d'éviter, c'est bien celui de la mort. L'idée obsédante de la mort traverse tout *Belle du Seigneur* et met à distance les moments de joie : tous les personnages, qu'ils soient un moment heureux ou préoccupés par de vaines quêtes, ne sont que de « futurs cadavres » ; Ariane elle-même, heureuse et préoccupée seulement de son amant, est ignorante de toutes ces morts proches, dont la leur, à elle et Solal.

Par le biais du comique, les dissonances s'inscrivent à tous les niveaux : linguistiques et formels. Les contenus sont absurdes et incongrus. Cette multitude de points de vue et de voix trahit une étrangeté au monde et à soi-même de la part du narrateur comme des héros, qui, pourtant, persistent à pratiquer cette « fausse naïveté » lucide : l'un en poursuivant la narration de son histoire d'amour, l'autre en poursuivant sa quête d'absolu.

Conclusion : Un roman chaotique et hétérogène

Au terme de ce parcours, l'hypothèse selon laquelle *Belle du Seigneur* est un roman postmoderne peut-elle être validée ?

L'auteur nous livre avec *Belle du Seigneur* une histoire d'amour après tant d'autres, un amour passion qui tourne encore au tragique. Mais il le fait en toute connaissance de cause, en ayant conscience du recyclage des thématiques et des attentes du lecteur. Le genre codé de l'histoire d'amour est alors revisité sans innocence, sur le ton de l'ironie (comme dans tant de romans d'amour, on pense à *Anna Karénine*, voici l'histoire de deux amants – et d'un mari cocu – mais racontée cette fois sans ingénuité).

Cette conscience de l'impossibilité d'une vraie histoire d'amour est doublement mise à distance, par l'auteur qui prend en charge sa rédaction mais aussi par les protagonistes, Solal et Ariane, qui ne se font aucune illusion sur leur passion (même si Ariane se cache – trop – longtemps la vérité) : Solal dévoile les mécanismes de l'amour, il a déjà connu différentes liaisons malheureuses ; Ariane a perdu son amie intime Varvara, elle vit à présent un mariage malheureux auprès d'Adrien. Pourtant, quoique conscients de l'impossibilité d'un amour éternel, quoique conscients que l'autre en est conscient, ils en retentent et rejouent la sinistre parodie.

Incapables d'accéder à cet absolu de l'amour, les amants demeurent étrangers l'un à l'autre autant qu'à eux-mêmes, au monde et au temps qui les entourent. Solal et Ariane sont, chacun à leur façon, deux étrangers : Solal, le Juif d'Orient en exil en Europe, dont l'identité judaïque ressurgit peu à peu après avoir été réprimée ; Ariane la fantaisiste, exclue de la haute bourgeoisie genevoise, sans famille, perdue dans la maison petite bourgeoise des Deume.

L'exil de Solal en Occident ainsi que l'histoire d'amour entre l'européenne Ariane et le juif Solal mettent en tension l'Orient et l'Occident, permettent l'apparition d'une hybridation et d'un métissage culturel. Ni d'ici ni de là-bas, Solal est un peu des deux, nostalgique d'un Orient désormais inaccessible et envieux d'un Occident qui n'existe pas. Les écarts entre ces deux mondes peuvent être tantôt comiques – comme c'est le cas avec les Valeureux – tantôt profondément tristes – comme c'est le cas avec Solal. Par sa position décentrée, ce dernier

est le plus apte à saisir l'altérité : cette mise à distance a pour corollaire une vision ironique et lucide des choses. Mieux que tout autre, il comprend la confrontation d'une vision orientale et juive d'un temps cyclique, définitivement dépassé par la modernité, et celle d'un temps occidental demandant à être rentabilisé au maximum, toujours tourné vers l'après.

Le monde occidental fragmenté semble repousser Solal et Ariane, les jeter d'un lieu temporaire à un autre pour les ramener finalement à leur point de départ. L'espoir d'une vie en accord avec eux-mêmes ne dure que tant que les Valeureux sont présents. Le temps lent des débuts s'accélère brutalement, il s'enraie, se sclérose, en même temps que la passion amoureuse devient étouffement et impossible à vivre. Étrangers au monde, au temps mais aussi aux autres et à eux-mêmes, rejetés de leur milieu d'origine par leur parcours, repliés chacun sur lui-même, la passion parodique finit de les isoler définitivement de toute relation extérieure jusqu'à les couper d'eux-mêmes, au point de plonger parfois Solal au bord de la folie.

La religion juive des origines apparaît comme la seule échappatoire pour ce dernier : un temps cyclique et solennel, un espace en dehors du monde, un retour parmi les siens... C'est l'identité juive qui rejaillira en Solal en même temps que l'accès à un temps éternel et à un amour pur et absolu, grâce à l'altérité la plus profonde, celle de la mort, qui traduit un retour aux origines, à l'amour éternel dans un lieu où chacun trouve sa place. La mort n'a d'ailleurs jamais cessé de peser tout au long du roman, elle est la hantise de Solal comme du narrateur, qui se plaît, via des contrepoints, à la rappeler au lecteur dans les moments de joie comme dans les moments de tristesse²⁰⁵.

Le chaos typiquement postmoderne se retrouve enfin dans l'écriture : par-delà le roman d'amour hautement ironique, les digressions véhiculées par les monologues intérieurs des personnages, les moments contrapuntiques apportés par le narrateur ainsi que ses métalepses, les incomplétudes syntaxiques émaillant les pensées des personnages (des phrases nominales, des syntagmes flottants, l'effacement de déterminants, de fin de phrase, de ponctuation ...) finissent de rendre le roman *stricto sensu* aussi chaotique qu'hétérogène. Le langage, quant à lui, donne une impression exotique et cosmopolite, éclaté, autant qu'il

²⁰⁵ Mais l'amour terrestre ne pourrait-il pas être chose et heureuse et intime ? Le personnage de Mariette pourrait le suggérer. Toutefois, la vieille domestique se retrouve finalement veuve, à faire les ménages à un âge avancé ; seul l'humour lui permet de survivre, mais sa situation reste objectivement peu enviable.

révèle les identités différentes : l'exotique français fleuri et naïf des Valeureux ; le faux accent roumain ou anglais, la langue himalayenne imaginaire ; le langage populaire d'une Mariette et celui faussement distingué d'une Antoinette, le langage des diplomates, dépourvu de sens et abscons mais accepté socialement ou encore celui véritablement élevé d'un Solal ou du narrateur.

Si l'aspect ludique du roman (les jeux de mots, comiques de situations, ironie mordante...) le sauve d'une gravité asphyxiante et lui confère ce « ton à la fois ironique et joyeux »²⁰⁶, typique de la postmodernité comme la définit Aron Kibédi Varga, *Belle du Seigneur* est doté d'une dimension supplémentaire, qui ne permet pas de l'identifier exclusivement comme roman postmoderne ; disons qu'il est aussi cela. La postmodernité se caractérise par un esprit rebelle et joyeux, bien que lucide et désenchanté. Le roman d'Albert Cohen serait plutôt lucide, nostalgique et désenchanté, quoique parfois joyeux. *Belle du Seigneur* répond néanmoins tout à fait aux critères de chaotisation et d'hétérogénéité postmoderne. Ainsi, même si cette notion ne le définit pas totalement, et bien que nous ne l'ayons pas étudié sous tous les angles dans le cadre restreint de ce travail, nous pouvons affirmer qu'il s'agit bien, largement, d'un roman postmoderne.

²⁰⁶ KIBEDI VARGA A., *op. cit.*, p.5.

Bibliographie

1. Les ouvrages du cycle romanesque d'Albert Cohen dont sont tirées les citations :

COHEN A.,

- *Solal*, 1958 (1930), Paris, Gallimard, 473p. (coll. « Folio ») ;
- *Mangeclous*, 1965 (1938), Paris, Gallimard, 498p. (coll. « Folio ») ;
- *Belle du Seigneur*, 1968, Paris, Gallimard, 1110p. (coll. « Folio ») :
- *Les Valeureux*, 1969, Paris, Gallimard, 344p. (coll. « Folio »).

2. Monographies

BELISLE M., *Le drôle de roman. L'oeuvre du rire chez Marcel Aymé, Albert Cohen et Raymond Queneau*, 2010, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 320p. (coll. « Espace littéraire »).

BERGSON H.,

- *Essai sur données immédiates de la conscience*, 1889, Paris, PUF, 180 p. ;
- *La Pensée et le mouvant*, 1934, Paris, PUF ;
- *Le rire. Essai sur la signification du comique*, 1945, Genève, Albert Sirka, 129p.

BLANCHOT M., *L'entretien infini*, 1969, Paris, Gallimard, 672p.

COHN D., *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, 1981, Paris, Seuil, 315p. (coll « Poétique »).

DUJARDIN É., *Le Monologue intérieur. Son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce*, 1931, Paris, Albert Mesein, 126p.

ECO U., *Apostille au Nom de la rose*, 1985 (1983), Paris, Grasset, 91p.

GENETTE G., *Figures III*, 1972, Paris, Seuil, 288p.

GOITEIN-GALPERIN D. R., *Visage de mon peuple*, 1982, Paris, Nizet, 198p.

KRISTEVA J., *Étrangers à nous-mêmes*, 1991 (1988), Paris, Gallimard, 320p. (coll.« Folio Essais »).

KUNDERA M., *L'Art du roman*, 1986, Paris, Gallimard, 200p.

LEWY-BERTAUT É., *Albert Cohen mythobiographe : une démarche de création*, 2001, Grenoble, Ellug, 423p. (coll. « Ateliers de l'imaginaire »).

LUKACKS G., *Théorie du roman*, 1963 (1920), Paris, Gonther, 196p. (coll. « Médiations).

LYOTARD J.-F., *La condition postmoderne*, 1979, Paris, éd. Minuit, 109p.

MONNERIE A., *Belle du Seigneur*, 1999, Paris, Nathan, 192 p.

NYSSSEN H., *Lecture d'Albert Cohen*, 1982, Avignon, Barthélémy, 111 p. (coll. « Hommes et récits du Sud »).

SCHAFFNER A., *Le goût de l'absolu : l'enjeu sacré de la littérature dans l'œuvre d'Albert Cohen*, 1999, Paris, Champion, 412 p. (coll. « Littérature de notre siècle »).

SPITZER L., *Études de style*, 1970, Paris, Gallimard, 536p.

STOLZ C., *La polyphonie dans « Belle du Seigneur » d'Albert Cohen. Pour une approche sémiostylistique*, 1998, Paris, Honoré Champion, 409p. (coll. « Littérature de notre siècle »).

ZARD P., (1999). *La fiction de l'Occident : Thomas Mann, Franz Kafka, Albert Cohen*, 1999, Paris, PUF, 330 p. (coll. « Littératures européennes »).

3. Ouvrages collectifs

DEFAYS J.-M., DUFAYS J.-L., *Le Comique. Vade-mecum du professeur de français*, 1999, Bruxelles, Didier Hatier, 110p. (coll. « Séquences »).

SCHAFFNER A, ZARD P., *Albert Cohen dans son siècle*, 2005, Paris, Le Manuscrit, 518 p.

TYRAS G. (textes réunis par), *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*, 1996, Grenoble, Cerhius, 375p.

4. Articles

BELISLE M., « Le rire perplexe : À propos de Belle du Seigneur d'Albert Cohen » in *Études françaises*, vol. 47, n°2, 2011, pp.101-108.

CARAION M.,

- « Simulations et dissimulations dans les romans d'Albert Cohen » in *Cahiers Albert Cohen*, n°2, *Albert Cohen et la tradition littéraire : Filiations et ruptures*, 1992, pp.91-105 ;

- « Portrait de romancier en bavard : Albert Cohen, pasticheur de lui-même » in *Littérature*, n°92, 1993, *Le montage littéraire*, pp. 16-26.

DECOUT M. (2010),

- « Albert Cohen et les séductions de la parole narrative » in *Études littéraires*, vol. 41, n°3, 2010, pp. 133–145 ;

- « L'Égypte chez Cohen » in *Cahier Albert Cohen*, n°21, *Figures de l'étranger*, 2011, pp.47-66 ;

- « Contre une littérature de l'épuisement : Solal ou l'ivresse de l'aventure » in *Études littéraires*, vol. 44, n°1, 2013, pp. 81-92.

FARGES A., « La notion bergsonienne du Temps » in *Revue néo-scholastique de philosophie*, 19^e année, n°75, 1912, pp.337-378.

GOITEIN GALPERIN, « Albert Cohen et l'Histoire : son action politique et diplomatique » in *Cahiers Albert Cohen*, n° 9, *Albert Cohen face à l'Histoire*, 1999, pp. 17-31. (Disponible en ligne sur « Atelier Albert Cohen » : <http://www.atelier-albert-cohen.org/index.php/liste-des-articles-en-ligne/117-albert-cohen-et-lhistoire-son-action-politique-et-diplomatique-par-denise-goitein-galperin.html>, consulté le 28.04.2018).

GONTARD M., « Le roman français postmoderne » (en ligne), 2003, <halshs-00003870>, HAL Id: halshs-00003870 <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00003870> (consulté le 09.11.2018), 110 p.

KIBEDI VARGA A., « Le récit postmoderne » in *Littérature*, n°77, 1990, *Situation de la fiction*, pp. 3-22.

LEFORT B., « Structure textuelle de l'histoire drôle et compréhension » in *Les cahiers du CRESLEF*, n°33, *Parlons d'humour : approches linguistique, psychologique et didactique*, 1992, pp.91-102.

LEWY BERTAUT É.,

- « Miroirs de la lettre : noms de personne(s) : les noms » in *Cahiers Albert Cohen*, n° 7, *Enquêtes sur les personnages*, 1997, pp.17-42 ;

- « Mais où sont passés les Valeureux dans *Belle du Seigneur* ? » in *Cahiers Albert Cohen*, n°8, *Lectures de Belle du Seigneur. Numéro anniversaire (1968-1998)*, 2008 (1998), pp.19-41.

LAUSBERG A., « Le temps selon Newton et Einstein » in *Bulletin de la Société Royale des Sciences de Liège*, Vol. 74, n° 4, 2005, pp. 271-274 [En ligne : URL : <https://popups.uliege.be:443/0037-9565/index.php?id=287> ; consulté le 26.11.2018].

MICHON-BERTHOUT L., « Les lettres dans *Belle du Seigneur* » in *Cahiers Albert Cohen*, n°8, *Lectures de Belle du Seigneur. Numéro anniversaire (1968-1998)*, 2008 (1998), pp. 267-286.

NOUDELMANN F., « Ariane est son nom » in *Cahiers Albert Cohen*, n°8, *Lectures de Belle du Seigneur. Numéro anniversaire. (1968-1988)*, 2008 (1998), pp.379-392.

PEYREFITTE C., « Chronologie de la vie et de l'œuvre d'Albert Cohen. Bibliographie » in *Belle du Seigneur* (éd. établie par PEYREFITTE C. et COHEN B.), Paris, Gallimard, 1986 (appareil critique ; 1968 pour le texte), p.LXXI-CXII.(coll. « Bibliothèque de La Pléiade »).

SANDLER J., « Dialogues avec le bergsonisme d'Agay à Céphalonie » in *Cahiers Albert Cohen*, n°17, *Albert Cohen et la modernité littéraire*, 2007, pp. 95-111.

SCHAFFNER A., ZARD P., « Lectures de Belle du Seigneur. Avant-propos » in *Cahiers Albert Cohen*, n°8, *Lectures de Belle du Seigneur. Numéro anniversaire (1968-1988)*, 1998, pp.10-16.

STOLZ C., « Esthétique de la phrase (I) » in *Cahiers Albert Cohen*, n°8, *Lectures de Belle du Seigneur. Numéro anniversaire (1968-1988)*, 2008 (1998), pp.303-336.

ZARD P. (1997), « La bonne femme Europe. La femme, l'Europe et le christianisme dans les romans d'Albert Cohen » in SCHAFFNER A. (t. rassemblé par), *Albert Cohen. Colloque du Centenaire*, 1997, Villeneuve d'Ascq, Roman 20-50, pp. 111-128 (coll. « Actes »). Disponible également en ligne sur le site « Atelier Albert Cohen » : <http://atelier-albert->

cohen.org/index.php/liste-des-articles-en-ligne/152-gla-bonne-femme-europeq-la-femme-leurope-et-le-christianisme-dans-les-romans-dalbert-cohen.html (consulté le 02.03.2019).

5. Thèses de doctorat

AMENAN G. K., *Les formes du temps dans l'œuvre d'Albert Cohen*, sous la dir. de SCHAFFNER A. 2013, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2013, 502 p. (Source internet : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-009116595> : 07/11/18).

GOERGEN B., *Dialogues et dialogisme dans l'œuvre d'Albert Cohen*, sous la dir. de HAMON P., 1996, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2 vol., 810 p.

POLITIS, D. (1989). *Figure et rôle de l'étranger chez Albert Cohen*, sous la dir. de KRISTEVA J. 1989, Paris, Jussieu, 369 p.

6. Entretiens avec A. Cohen

« *Les amours fous d'Albert Cohen* », entretiens avec Pascal Bruckner et Maurice Partouche, *Le Monde*, 6 janvier 1980, supplément, pp. 1-12.

« Je suis un archer qui tire dans le noir », entretien avec Jacques Buenzod : *Journal de Genève* (Samedi littéraire), 20-21 déc. 1969.

7. Ressource en ligne

Atelier Albert Cohen : Groupe de recherches universitaires sur Albert Cohen : <http://www.atelier-albert-cohen.org/> (consulté le 28.04.2019).

Table des matières

Introduction	3
I. Notion préliminaire : la postmodernité	5
1. La modernité.....	5
2. La postmodernité.....	6
3. Les caractéristiques d'une littérature postmoderne.....	7
3.1. La renarrativisation	8
3.2. La chaotisation	8
4. <i>Belle du Seigneur</i> , un roman postmoderne ?.....	10
4.1. La période	10
4.2. Des indices de la part de Cohen lui-même.....	11
4.3. Retour à la narration	14
4.4. Une narration marquée par le chaos et l'hétérogénéité	15
II. Un emploi postmoderne des temps dans <i>Belle du Seigneur</i>	17
1. L'emploi du temps	17
2. Chronologie des événements dans <i>Belle du Seigneur</i> (1968) : 1 ^{er} mai 1935 – 9 septembre 1937	19
2.1. Évolution temporelle	20
2.2. Organisation temporelle de l'ensemble du cycle romanesque.....	27
3. L'expérience du temps du quotidien et du temps de la passion.....	30
3.1. Le temps du quotidien	30
3.2. Le temps de la passion amoureuse.....	35
4. Un temps sacré	41
4.1. La remémoration rituelle religieuse.....	41
4.2. Tension et héritage d'une temporalité cyclique juive et d'une attente chrétienne.....	45
4.3. Solal, nouvel Adam et Messie	45
5. L'Histoire et <i>Belle du Seigneur</i> : temps de la narration et de la fiction	47
Le temps d'Adrien Deume à la S.D.N	49
6. Un emploi postmoderne des temps	54
III. Une tension géographique : entre Orient et Occident.....	59
1. Un panorama des lieux dans l'œuvre romanesque d'A. Cohen	60
1. 1. Le monde des Valeureux : Céphalonie.....	60
1. 2. Le monde des Gentils : l'Occident.....	64
1. 3. La confrontation et la rencontre des deux mondes : l'univers de Solal	69
1. 4. La tentation d'une vision manichéenne	71
2. La double identité de Solal : L'exil occidental	73
2. 1. Des lieux de passage pour Ariane et Solal : habiter l'Occident	74

2. 2. Ariane pour seule patrie : l'altérité de l'Europe	84
3. Un usage postmoderne des lieux.....	92
IV. Un comique déstabilisant	95
1. Introduction : une définition du comique en littérature.....	96
1.1. Les types de comique.....	97
1.2. Les espèces de comique	103
2. Un narrateur qui a le sens de l'humour	110
2.1. Métalepses.....	110
2.2. Alternances d'écritures et de registres	111
2.3. Une satire sociale et mondaine : un regard ironique sur la société.....	116
2.4. Présence forte de l'ironie.....	118
2.5. De l'humour noir.....	121
3. Le traitement comique des personnages.....	122
3.1. Attitude générale du narrateur vis-à-vis des personnages	122
3.1. Le comique de langage des personnages	125
3.2. De l'humour des Valeureux.....	126
3.3. ... À l'ironie de Solal.....	132
3.4. La mauvaise foi d'Ariane	138
3.5. Le langage populaire de Mariette	143
3.6. Le pitoyable Adrien	147
3.7. La méchante Antoinette	152
3.8. L'absurde de la conversation des tricoteuses d'Agay (fin du chapitre LXXXVII)	153
4. Note : un enchevêtrement de voix et de styles	155
Conclusion : Un roman chaotique et hétérogène.....	161
Bibliographie.....	165
1. Les ouvrages du cycle romanesque d'Albert Cohen dont sont tirées les citations :	165
2. Monographies.....	165
3. Ouvrages collectifs.....	166
4. Articles	167
5. Thèses de doctorat	169
6. Entretiens avec A. Cohen	169
7. Ressource en ligne	169

