

Pauline Bergeret

**Le narrateur dans les romans
d'Albert Cohen.**

Sous la direction de M. Schaffner
Université Paris III (Sorbonne Nouvelle)

Mémoire de Master 2

Littérature française

UFR LLFL

Septembre 2007

Remerciements

Je tiens ici à adresser mes sincères remerciements à toutes les personnes qui m'ont apporté leur aide et leurs lumières au cours de l'élaboration de ce mémoire.

Je voudrais d'abord exprimer ma gratitude à mon directeur de recherche, Monsieur Alain Schaffner, pour son appui, sa disponibilité et le temps qu'il a bien voulu me consacrer. Ses conseils ouverts et constructifs ont largement contribué à me faire avancer dans ma réflexion et dans mes recherches.

Merci à Jérôme Cabot pour le choix du sujet, et pour ses indications bibliographiques qui m'ont été très utiles au cours de la réalisation de ce mémoire.

Enfin, j'adresse mes chaleureux remerciements à mes grands-mères, mes parents, Matthieu, Elodie, Florence et Guillaume, pour leur soutien, leurs encouragements et leur relecture attentive.

Table des sigles et abréviations

S	: <i>Solal</i>
M	: <i>Mangeclous</i>
LM	: <i>Le livre de ma mère</i>
BS	: <i>Belle du Seigneur</i>
V	: <i>Les Valeureux</i>
FH	: <i>Ô vous, frères humains</i>
C	: <i>Carnets 1978</i>
CAC	: <i>Cahiers Albert Cohen</i>

Introduction

La tétralogie romanesque d'Albert Cohen est remarquable par sa cohérence et son originalité. De *Solal* à *Mangeclous* et de *Belle du Seigneur* au dernier roman *Les Valeureux*, l'auteur élabore un style personnel et transmet les valeurs qui lui semblent importantes. L'unité des romans est également assurée par la présence des mêmes protagonistes et par la figure du narrateur, qui tissent des liens entre les œuvres. La polyphonie des discours de personnages ainsi que les interventions du narrateur rendent les textes très riches, et cette densité participe à l'harmonie générale. Or le statut du narrateur dans les romans cohéniens est ambigu, et mérite d'être étudié avec attention.

Insaisissable, le narrateur cohénien est tantôt auteur, tantôt narrateur omniscient, tantôt personnage à part entière, tantôt une voix dominante qui fédère la polyphonie des personnages principaux. Il est extrêmement présent dans les quatre romans et oriente considérablement la réception. Le narrateur cohénien est protéiforme, et imprègne les récits de son éthos et de ses convictions. En effet son point de vue se manifeste très souvent dans les textes, parfois de manière directe, à travers différents commentaires, remarques ou jugements. Il expose aussi implicitement les différents enjeux de ses romans par le biais des personnages et de ses implications affectives.

Genette définit la notion de narrateur par opposition à celle d'auteur de la façon suivante :

Il y a donc dans le récit, ou plutôt derrière ou devant lui, quelqu'un qui raconte, c'est le narrateur. Au-delà du narrateur, il y a quelqu'un qui écrit, et qui est responsable de son en deçà. Celui-là, grande nouvelle, c'est l'auteur (tout court).¹

¹ Gérard Genette, *Nouveau Discours du récit*. Paris, Seuil, 1983, p. 102.

Chez Cohen le narrateur extradiégétique ne fait souvent qu'un avec l'auteur. Ceci est surtout visible à travers les métalepses, qui se traduisent par une actualisation du récit au temps de l'écriture et par l'emploi de la première personne. Le narrateur cohénien transgresse souvent le pacte scripturaire, et amène le lecteur à se questionner sur son statut. En effet il se démarque de la narration classique et mêle les différents niveaux du récit en intervenant à tout moment dans ses romans. Karlheinz Stierle explique à ce sujet les enjeux de l'illusion du lecteur de romans :

Le temps de sa participation à une fiction et à l'illusion qu'elle produit, le lecteur vit dans un monde cohérent, qui, contrairement à ce qui se passe dans son expérience quotidienne, n'est traversé d'aucune réalité qui casserait cette cohérence. Même les éléments que le texte présente comme contingents font partie du système de pertinence de la fiction – car, s'il leur arrive de détruire l'illusion, cette destruction s'opère au profit d'une illusion au deuxième degré.¹

Bien que le narrateur des romans cohéniens donne l'impression de rompre l'illusion par ses intrusions, ses métalepses et ses références intratextuelles, « cette destruction s'opère au profit d'une illusion au deuxième degré ». De cette façon, l'illusion change de nature mais elle est préservée malgré la transgression du pacte scripturaire.

Le narrateur-auteur de la tétralogie est continuellement relayé par différentes voix, qui diffusent ses idées. Il s'exprime parfois à la première personne, mais il peut aussi être remplacé par les protagonistes dans leurs monologues autonomes ou les autres personnages dans différents discours. Catherine Milkovitch-Rioux décrit cette hétérogénéité énonciative dans son livre :

Cependant, si le « je » est sans conteste identifiable comme celui de l'auteur extradiégétique, apparaissent au sein même du récit un certain nombre d'*alter ego* de l'auteur, de doubles romanesques qui s'érigent à leur tour en créateurs, en épistoliers, en narrateurs dans de longs discours, et représentent autant de variantes de la situation de communication initiale établie entre romancier et lecteur.¹

Les intrusions à la première personne des métalepses relèvent de l'« auteur extradiégétique », qui ne fait qu'un avec le narrateur. Les « alter ego » de l'auteur sont principalement les protagonistes, en particulier Solal, mais aussi Ariane, Aude ou Mariette qui sont des « narrateurs dans de longs discours ». Les « variantes de la situation de communication initiale » passent par les différentes instances qui assument la narration, et

¹ Karlheinz Stierle, « Réception et fiction », *Poétique*, n°39, septembre 1979, p. 308.

participent à la singularité de la tétralogie. Claire Stolz décrit l'éclatement de la narration cohénienne dans *Belle du Seigneur* (mais cette classification est valable pour tous les romans d'Albert Cohen) :

La narration est donc assumée par les personnages eux-mêmes lors des monologues autonomes, par un narrateur extradiégétique et hétérodiégétique lors des passages de récit, mais aussi par ce qu'on peut appeler les voix narratoriales intervenant dans les métalepses, et enfin, par les voix auctoriales du chapitre 52 que nous traiterons à part.²

Les « voix narratoriales intervenant dans les métalepses » se mêlent souvent aux voix auctoriales, mais maintiennent néanmoins une grande unité dans l'œuvre. Le narrateur des romans est omniprésent car son statut est multiple, et son implication forte. Il domine toujours le texte et les différents discours qui le traversent, et confère par conséquent à l'œuvre une certaine cohérence. Si les intrusions d'auteur ne sont pas une spécificité cohénienne, en revanche une polyphonie de cette ampleur et de cette efficacité participe grandement à l'originalité de la tétralogie. Bakhtine explique comment le narrateur en général centralise les autres « langages » :

Le roman apprend à se servir de tous les langages, modes, genres. Il contraint tous les mondes démodés et vétustes, socialement et idéologiquement aliénés et lointains, à parler d'eux-mêmes, en leur propre langage et style, mais l'auteur surélève au-dessus de ces langages ses intentions et ses accents, qui s'accordent avec eux par le dialogue. L'auteur investit sa pensée dans la représentation du langage d'autrui, sans en violer la volonté ni l'originalité propre. Le discours du personnage sur lui-même et son monde personnel fusionne organiquement avec le discours de l'auteur sur lui et son monde.³

L'explication de Bakhtine nous renseigne à la fois sur la polyphonie et sur la façon dont elle révèle l'éthos du narrateur. Les pensées de ce dernier transparaissent parfois à travers les discours de certains personnages « socialement et idéologiquement aliénés et lointains ». L'idiolecte des protagonistes cohéniens est particulièrement riche, car le personnage s'exprime selon « son propre langage et style » dont l'auteur respecte « la volonté et l'originalité propre ». Cette fidélité caractérise les romans cohéniens : le narrateur « surélève au-dessus de ces langages ses intentions », et il investit les paroles des autres personnages, pour faire valoir son propre discours « sur lui et son monde ».

¹ Catherine Milkovitch-Rioux *L'univers mythique d'Albert Cohen*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 1995, p. 166.

² Claire Stolz, *La polyphonie dans Belle du Seigneur d'Albert Cohen. Pour une approche sémiostylistique*, Paris, Champion, 1998, p. 269.

³ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 221.

Albert Cohen s'incarne dans son texte, en tant qu'écrivain mais aussi en tant que personne extratextuelle. En se mettant en scène, l'auteur dévoile sa vision personnelle et ses convictions, qui éclairent le lecteur sur son éthos. Jérôme Cabot explique comment le narrateur diffuse sa thèse dans ses romans :

La thèse ne s'écoute pas, elle se vit : elle s'expérimente dans la lecture, par l'empathie que construisent les voix individualisées de ces personnages. Leurs paroles sont essentielles à cette efficience du roman – parce que roman affectif, et affectueux : les métalepses dans lesquelles le narrateur, souvent identifié à Albert Cohen, confesse son antipathie, et plus souvent sa sympathie, pour ses personnages, son amour pour eux, sa tendresse, voire sa pitié, orientent vers cette réception. Le roman est en cela agissant, par sa polyphonie, bien plus que ne l'est l'exposé d'une thèse : par son incarnation multiforme.¹

En effet le narrateur oriente la réception en dévoilant dans ses interventions « son antipathie, et plus souvent sa sympathie, pour ses personnages ». Le lecteur est influencé par les jugements du romancier et donne davantage de crédit à certains protagonistes. Or la parole des personnages et l'empathie qu'elle provoque est précisément ce qui rend la thèse efficace. L'« incarnation multiforme » et la polyphonie permettent à l'auteur de transmettre efficacement ses valeurs.

Le lecteur est aussi attentif aux représentations du narrateur lui-même. Dominique Maingueneau explique ce phénomène : « Le destinataire attribue en effet à un locuteur inscrit dans le monde extradiscursif des traits qui sont en réalité intradiscursifs, puisque associés à une manière de dire. »² Le discours conduit par le roman permet au lecteur d'en apprendre davantage sur le narrateur, qui correspond de manière « intradiscursive » à l'auteur extratextuel. C'est grâce aux intrusions du narrateur et à la polyphonie que le lecteur s' imagine l'auteur, et adhère plus ou moins à son éthos. Les romans cohéniens se situent à la frontière entre la réalité et la fiction, l'autobiographie et le romanesque, dans un constant brouillage des genres. Le narrateur est donc considéré comme un être à la fois « intradiscursif » et « extradiscursif », extradiégétique et intradiégétique.

Nous allons tenter d'éclaircir les différents enjeux et les effets produits par le narrateur cohénien dans les quatre romans. Celui-ci se manifeste souvent à la première personne dans *Solal*. Ce roman, le premier de la tétralogie, retrace la jeunesse de Solal, son

¹ Jérôme Cabot, *Pour un statut stylistique du personnage de roman : la parole des personnages dans les romans d'Albert Cohen*, Th. N. R., Paris-IV, 2004, p. 42.

² Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 204.

mariage avec Aude de Maussane et son rapport avec la communauté juive de Céphalonie. Dans *Mangeclous* l'attention est portée sur les Valeureux, les cinq truculents cousins, et en particulier sur le personnage éponyme. Le narrateur intervient principalement pour faire des références intratextuelles et pour commenter de façon humoristique les agissements des Valeureux. Ce livre introduit aussi la famille Deume et Ariane, qui réapparaissent dans *Belle du Seigneur*. Dans ce troisième roman, le romancier cède davantage la parole à ses personnages principaux, en particulier Solal et Ariane dont il relate la passion fatale. La polyphonie dans *Belle du Seigneur* est pregnante et aide le narrateur à transmettre sa thèse principale, la condamnation de l'amour à l'occidentale. Enfin *Les Valeureux*, dont l'action est antérieure à *Belle du Seigneur*, retrace les péripéties des Valeureux à Céphalonie, et leur voyage en Europe. Le narrateur insiste sur l'excentricité et le comique des cinq cousins, en particulier grâce à l'anecdote à propos de l'« Université Supérieure et Philosophique de Céphalonie ». Cette œuvre faisait à l'origine partie de *Belle du Seigneur*, mais elle fut désolidarisée de ce troisième roman pour des raisons éditoriales. Les quatre livres sont fortement liés, et permettent donc d'analyser parallèlement les différents aspects du statut du narrateur. Cette étude met en valeur l'unité de voix du narrateur dans les différentes œuvres, et la grande constance des valeurs véhiculées.

Nous essayerons ici de mieux comprendre le rôle du narrateur cohénien. Comment se manifeste-t-il ? Quelles sont les effets de ses intrusions dans la diégèse ? Comment s'incarne-t-il dans ses romans ? De quelle façon l'éthos du narrateur se révèle-t-il par le biais la polyphonie et des valeurs véhiculées dans romans ?

Pour éclaircir ces différents points, nous allons observer le statut de narrateur cohénien selon plusieurs angles d'approche. Tout d'abord, nous nous pencherons sur *les manifestations directes du narrateur dans les romans cohéniens, à travers les techniques d'intrusions*. Le narrateur s'inscrit dans ses romans par le biais de commentaires et d'intrusions parfois assumés à la première personne, et devient même par endroits un personnage fictionnel. Il guide la lecture avec de nombreuses remarques de régie, qu'il souligne pour affirmer sa position de démiurge. Les métalepses sont aussi une constante de la narration cohénienne. Elles transgressent le pacte scripturaire mais transportent le lecteur dans une deuxième sorte d'illusion romanesque. Enfin les parenthèses sont le lieu privilégié des interventions du narrateur, directes ou par le biais des personnages.

Après avoir observé les intrusions de l'auteur dans le texte, nous analyserons *la façon dont il s'incarne dans la tétralogie*. En effet si les techniques d'intrusions remontent aux origines du roman, Cohen va plus loin en incarnant le narrateur dans ses textes. Ainsi il intervient en tant qu'écrivain et rappelle son omniscience, mais aussi son rôle dans la fiction. Le romancier se dévoile aussi en tant que personne, et introduit dans le roman une part de sa vie extratextuelle, en faisant par exemple référence à sa compagne. Ceci souligne les correspondances entre les romans et les textes autobiographiques. Ainsi en s'appuyant sur les essais il est possible de repérer dans la fiction certaines incursions autobiographiques significatives.

Les éléments qui précèdent nous conduisent à la question *de l'éthos du narrateur cohénien*. Il est d'abord intéressant de considérer la polyphonie cohénienne, et la façon dont le narrateur parvient à maintenir une unité de voix malgré l'hétérogénéité énonciative. L'écrivain oriente aussi la réception en donnant différentes indications affectives à propos de ses personnages, qui renseignent sur ses opinions. Ces éléments aident à mettre en lumière les valeurs qui parcourent les quatre romans, et que le narrateur relayé par les personnages ressasse inlassablement.

1- Les intrusions du narrateur dans le récit

1. 1 Les remarques de régie et la mise en scène

Le narrateur cohénien a souvent recours aux intrusions et aux transgressions dans les romans. Pour les analyser et les interpréter, il convient de mettre en lumière les principales formes d'interventions utilisées par le narrateur cohénien. En effet celui-ci a la particularité, dans la veine de Diderot par exemple, d'être très présent dans ses textes et d'intervenir pour donner son avis ou rectifier certains éléments. Les transgressions peuvent être vécues par le lecteur comme une forme de complicité et d'humour, ou au contraire comme un poids. Le narrateur cohénien ne se laisse jamais vraiment oublier, et n'hésite pas à assumer ses intrusions à la première personne, en tant que narrateur extradiégétique.

Il se positionne à plusieurs reprises comme un metteur en scène, qui supervise le texte en train de s'écrire. Le romancier s'inscrit ainsi fortement dans la genèse du texte, mais confère aussi au récit une fraîcheur et une spontanéité surprenantes, et bien sûr transgressives du point de vue du pacte scripturaire. Le narrateur se manifeste également à la première personne en tant qu'auteur par le biais des métalepses. Il profite des incises pour affirmer ses convictions ou s'adresser directement aux personnages et au lecteur, créant de cette façon une forme d'interactivité. Les métalepses témoignent d'une implication personnelle et se manifestent par des commentaires très libres de la part de l'auteur. Enfin en utilisant les parenthèses comme une sorte d'aparté avec le lecteur, l'écrivain guide et orchestre les personnages et la réception de son œuvre.

Il existe dans les romans cohéniens de nombreuses interventions d'auteur sur le mode des « remarques de régie »¹. Tout se passe comme si le narrateur, en l'occurrence ici plutôt écrivain, écrivait le texte et le corrigeait au fur et à mesure. Ces intrusions dans la diégèse soulignent la similitude avec le cinéma et le théâtre. En effet l'auteur dirige son récit et ses personnages comme un metteur en scène, et intervient directement pendant la représentation. Les manifestations du narrateur extradiegétique viennent apporter des éclairages sur le récit ou le corriger. Georges Blin définit ces intrusions de la façon suivante : c'est lorsque « surgissant sur le devant de la scène, [le narrateur] se fait entendre à nous de plein propos et sans truchement. »². En effet, la surprise causée par l'intrusion du narrateur justifie l'emploi du verbe « surgir », et illustre bien l'aspect transgressif. Claire Stolz analyse les intrusions cohéniennes dans son livre :

Un double critère linguistique permet d'isoler les intrusions du narrateur : actualisation à une première personne désignant le narrateur, et faisant référence au temps de l'écriture et non à celui du récit.³

Certaines intrusions ne sont pas forcément actualisées à la première personne et ne font pas toujours référence au temps du récit. En effet l'auteur-narrateur orchestre la diégèse sans pour autant toujours assumer les interventions à la première personne. Les ellipses par exemple sont souvent incluses dans le récit, mais relèvent d'une instance narrative qui met en scène le récit.

Les remarques de régie, bien que transgressives, ne sont pas rares. Dans *Stendhal et les problèmes du roman* Georges Blin souligne que cette forme d'interventionnisme dans un roman se rattache aux traditions orales : cela est parlant dans le cas d'Albert Cohen puisqu'il dictait ses œuvres. Dans l'histoire littéraire, de nombreux exemples de romans picaresques comportent des intrusions de narrateur, comme par exemple le *Virgile travesti* de Scarron. Les interventions sont également fréquentes dans le roman anglais du XVIII^e siècle, ou dans *Jacques le Fataliste* de Diderot. En effet dans cette œuvre le conteur n'hésite pas à s'adresser au lecteur, et va jusqu'à anticiper les réactions de ce dernier à la lecture du livre. Dès l'incipit, le ton est donné à propos de la suprématie du narrateur :

¹ Georges Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, J. Corti, 1954, p. 217.

² *Ibid.*, p. 197.

³ Claire Stolz, *op.cit.*, p.256.

Vous voyez, lecteur, que je suis en beau chemin, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait.¹

La provocation humoristique de Diderot prouve que le roman est un espace ludique et un lieu de liberté, où le romancier peut intervenir et à sa guise. Albert Cohen s'inscrit par son interventionnisme dans une tradition d'oralité qui relève du conte par certains aspects.

Il s'agira de voir ici comment le narrateur dirige le récit, et dévoile ostensiblement ses hésitations et ses corrections. D'après Georges Blin, les intrusions d'auteur sont une façon pour le romancier d'« attester qu'il se porte garant des faits qu'il relate »². Or c'est aussi une façon implicite de rappeler qu'il est le démiurge, que le texte et les personnages dépendent entièrement de lui, et que la direction du roman est entre ses mains. Catherine Milkovitch-Rioux remarque cette forme de domination chez Cohen en ces termes : « Maître du couper court, le romancier cède avec complaisance à la tentation d'exercer ostensiblement sa fonction de régisseur »³. L'emploi du mot « régisseur » confirme celui de l'expression « mise en scène », qui s'applique très bien au travail d'organisation du texte et du récit assumé par le narrateur cohénien. La « complaisance » avec laquelle il cède à l'intervention « ostensible » montre le plaisir que le narrateur éprouve à participer directement au texte, et à être transgressif. Or ces intrusions et remarques de régies vont à l'encontre du pacte scripturaire, au nom duquel le lecteur ne doit pas sortir de l'illusion de vraisemblance du roman.

Dans les romans de Cohen, les interventions d'auteur prennent différentes formes à travers les remarques de régie et de mise en scène. Il est important de noter que dans le cadre des intrusions et transgressions, le narrateur est un double de l'écrivain car il mène le récit et semble tenir la plume.

1. 1. 1 Les ellipses

Tout d'abord, comme chez Diderot, les ellipses sont les remarques de régies les plus visibles dans les romans cohéniens. Le narrateur se sert de cette technique pour accélérer la

¹ Denis Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, Paris, Le livre de poche Classique, 2000, p. 45.

² Georges Blin, *op.cit.*, p. 218.

³ Catherine Milkovitch-Rioux *op.cit.*, p. 172.

diégèse en passant certains événements sous silence. Ce procédé est indispensable dans les romans pour faire avancer le récit, mais chez Cohen les ellipses sont assumées et soulignées au lieu d'être utilisées discrètement.

Certaines ellipses sont remarquables par leur dimension poétique, qui attire l'attention du lecteur : « Les paupières de l'Eternel ont battu trois fois et trois ans ont passé. » (S, 61). La formule est suffisamment originale pour que le raccourci dans le temps du récit ne passe pas inaperçu. Ces catégories d'ellipses, soit par leur forme, soit par leur position interpellent le lecteur et sortent de leur fonction uniquement technique, parce qu'elles ne passent pas inaperçues. Par ailleurs dans le texte certaines formes d'interventions seraient classiques, si elles n'étaient pas entre parenthèses :

Les délégués étant partis, Scipion se décida à entrer. (Une heure auparavant, après avoir poussé la porte, il avait fait marche arrière, impressionné par ces messieurs si bien vêtus. Les deux amis s'étaient cachés dans le parc, attendant le moment propice.) (M, 227)

La formule entre parenthèses est une analepse complétive¹, qui donne des informations sur des événements antérieurs survenus « une heure auparavant ». Cette précision introduite abruptement donne une impression d'oralité et de maladresse. Le narrateur semble rattraper un oubli en plaçant ce rappel au cœur de l'action. Cet effet est voulu, car il aurait été très facile pour l'auteur de corriger son manuscrit.

Or il existe dans les romans d'Albert Cohen des ellipses encore plus évidentes et assumées. En effet, le narrateur cohénien a souvent recours aux remarques de régie pour attribuer les ellipses à un manque de temps ou à une décision personnelle. Le lecteur subit le choix de l'écrivain qui impose son mode de narration et justifie les raisons de différentes accélérations dans le récit. A propos d'Adrienne de Valdonne, le narrateur de *Solal* écrit « Adrienne venait tous les soirs. Naturellement, dans son âme, un tas de complications psychologiques dont il est inutile de parler. » (S, 117). Les pensées d'Adrienne à ce moment du récit restent donc inconnues au lecteur, qui doit les deviner. Il est amusant de constater que le narrateur trouve inutile de raconter les états d'âme d'Adrienne qui vient de se livrer à son jeune amant Solal, mais consacre plus tard dans *Belle Du Seigneur* des chapitres entiers à Adrien Deume s'ennuyant à la Société Des Nations (SDN). Ainsi par

¹ Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972.

exemple l'épisode de l'agrafeuse, dont le sujet peut sembler un peu trivial mais dont le traitement épique est exceptionnel :

— [...] Quarante agrafes à la minute, tu vas voir, dit-il, et son poing s'abattit sur 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 assemblés écoutaient, connaisseurs et charmés, les détonations du transpirant fonctionnaire en transe. (BS, 104)

Le lecteur peut trouver arbitraires les nombreuses autres ellipses placées par exemple dans *Mangeclous*, et arguant d'un manque de temps ou de patience. Le narrateur explique impassiblement à plusieurs reprises qu'il est pressé et doit accélérer le récit, comme par exemple lors de la présentation des Valeureux dans *Mangeclous* : « Il y aurait bien d'autres choses à dire mais le temps me manque. » (M, 50). L'intervention est cruelle, car elle attise la curiosité du lecteur qui ne saura jamais quelles étaient ces nombreuses « autres choses à dire » à propos de *Mangeclous*.

Le narrateur justifie souvent dans ce roman les accélérations du récit par un manque de temps, mais il ne peut résister à l'envie d'en dire un peu : « Je n'ai pas le temps de raconter les péripéties de la constitution du ministère. Qu'il suffise de dire que l'oncle Saltiel se tailla la part du lion [...] » (M, 264). Ou plus loin « Pas le temps de raconter les longs et ardents commentaires sur la neige inattendue, sur les dommages qu'elle occasionnerait aux arbres fruitiers, et aux légumes qui seraient hors de prix. » (M, 409). Ces deux intrusions montrent que le narrateur veut passer rapidement sur certains détails, mais succombe à la prétérition. Ainsi au lieu de ne rien dire des « péripéties de la constitution du ministère » des Valeureux, l'écrivain résume l'événement et raconte même quelques anecdotes. De même tout en déclarant ne pas vouloir développer les « commentaires sur la neige inattendue » du vieux couple Deume, il en donne toutefois un aperçu significatif. Par endroits dans les romans le plaisir de raconter rattrape le narrateur, et l'ellipse se transforme en prétérition, comme ici dans *Les Valeureux* :

Bien d'autres questions jaillirent mais on ne peut pas tout rapporter. Qu'il suffise de dire que Mangeclous, les bras croisés, répondit avec vaillance, à la satisfaction de tous, et leur apprit entre autres que le baron de Rothschild changeait de yacht chaque année ; que l'ambassadeur était en réalité plus important que son chef le ministre car il fréquentait la haute société [...] (V 122)

L'expression « qu'il suffise de dire » révèle le désir de continuer à raconter, malgré la résolution raisonnable « on ne peut pas tout rapporter ».

Au sujet des accélérations du récit, le chapitre 3 de *Mangeclous* semble être une exception, puisque l'auteur précise qu'il a réellement une échéance : « Mais ce chapitre est écrit au dernier moment et le manuscrit doit être remis demain à l'éditeur. » (M, 48). Il essaie d'expliquer par-là sa précipitation et le fait qu'il raccourcisse à plusieurs reprises ses descriptions. Cependant l'évocation de l'éditeur est peut-être une excuse pour terminer sa description en cours et de raconter autre chose. Ainsi par endroits, les ellipses montrent que le narrateur est las de raconter, et préfère abréger : « Hâte de finir. Je vais aller vite et dire brièvement. » (M, 382), « Assez. On ne peut pas tout raconter, on n'en finirait plus. » (V, 248). Ces remarques de régie sont abruptes, et dévoilent les états d'âme de l'écrivain qui cherche peut-être à déstabiliser le lecteur par ses hésitations. Dans *Belle du Seigneur* lorsque Adrien Deume téléphone à Madame Rasset, le narrateur rapporte le début de la conversation puis l'interrompt par un brusque « Et cætera. » (BS, 65) qui coupe la scène dans son élan, et détourne l'attention du lecteur.

Catherine Milkovitch-Rioux analyse dans son livre les accélérations du récit :

La transformation d'une scène en sommaire et « le style télégraphique » affirment la domination du romancier sur le monde dont il manie les fils et révèlent parfois une lassitude de la narration.¹

Les ellipses dans les romans d'Albert Cohen sont donc assumées, voire revendiquées. Le lecteur ne peut pas faire abstraction de ces accélérations du récit et voit l'écrivain orchestrer le rythme du texte sous ses yeux. Or le narrateur intervient aussi pour commenter le récit et créer des passerelles intratextuelles.

1. 1. 2 Commentaires de narration et intratextualité

Les remarques de régie apparaissent aussi dans certains commentaires du narrateur. Celui-ci émaille son récit de petites remarques dont la nécessité n'est pas évidente au premier abord, pour souligner la construction de la diégèse. Ainsi certaines anecdotes sont clôturées par des assertions conclusives :

¹ Catherine Milkovitch-Rioux *op.cit.*, p. 172.

Il [Salomon] souleva son petit melon pour remercier, vint à petits pas de première communion s'aligner avec les autres, respira fort pour montrer qu'il était à son aise, passa sa petite main sur son crâne, sourit agréablement, s'éventa avec sa savonnette, puis glissa et se contusionna. Fin de l'histoire de Salomon. (S, 212)

La dernière phrase coupe brutalement l'anecdote, et introduit une note d'humour car le narrateur souligne ici la brièveté et le caractère comique de l'apparition de Salomon. Toutes les actions du petit homme sont mises bout à bout pour arriver à la chute finale : il « glissa et se contusionna ». La phrase conclusive « Fin de l'histoire de Salomon » fait passer cette scène pour un intermède, et indique que le narrateur va revenir au récit. Parfois aussi l'auteur abrège une description, comme celle de l'épouse de Salomon : « (La dame des pensées de Salomon était une longue créature armée d'une dent unique mais qui en valait trente-deux. Elle ruinait son mari en spécialités pharmaceutiques. Et voilà pour elle.) » (M, 13). Par la remarque finale, le narrateur indique au lecteur qu'il ne souhaite pas s'appesantir sur ce personnage qui n'est important que dans la mesure où il sert de faire-valoir à Salomon. Ce genre d'interventions renseigne le lecteur sur l'état d'esprit du narrateur, mais sapent aussi l'illusion réaliste. Le narrateur rappelle donc au lecteur qu'il s'agit bien d'une histoire, et non de la réalité.

L'écrivain met en place tout un réseau de corrections dans le déroulement de ses récits, qui donnent au lecteur une impression de spontanéité et de véracité :

Je donnerai tout d'abord quelques détails sur Mangeclous qui, depuis quelques années, avait détrôné Saltiel vieillissant et était devenu le chef des Valeureux. Qu'on excuse la manière peu ordonnée dont je vais en parler. (M, 48)

La « manière peu ordonnée » à laquelle fait allusion le narrateur pourrait très bien être corrigée, il s'agit donc d'une décision voulue. Mais en s'excusant auprès du lecteur, le romancier se comporte comme s'il racontait directement une histoire, et renforce la sincérité du récit. La description des Valeureux est prétexte à de nombreux va-et-vient dans la chronologie et dans le texte, comme si l'auteur écrivait au fil de la pensée. Il raconte à propos de Mangeclous : « Il a déjà été dit qu'il était un maigre et long, phtisique à la barbe fourchue, au visage décharné et tourmenté, aux pommettes enflammées [...] » (V, 22) ; ou à propos de Mattathias : « J'ai oublié de rappeler plus haut que cet habile homme était à la tête d'une entreprise maritime. » (M, 51). Là encore l'écrivain veut conférer au récit une grande oralité, qui s'apparente au conte. L'emploi de la première personne et les oublis

mentionnés contribuent à rapprocher le lecteur du narrateur, qui veut donner une image humaine de lui-même.

L'auteur s'adresse à lui-même des commentaires sur ses personnages et la conduite de la narration ; il partage avec le lecteur ses pensées sur son travail, souvent exprimées entre parenthèses :

Les Valeureux allaient, chacun montrant sa langue à l'autre dans l'espoir d'un diagnostic rassurant, chacun tâtant son pouls ou l'offrant à un compagnon de malheur qui s'exécutait volontiers, dans l'espoir que le pouls de l'autre battrait plus maladivement que le sien propre. (Complicé à expliquer.) » (M, 206).

En faisant l'aveu de sa difficulté, l'écrivain donne accès à ses secrets de créateur. En outre en partageant ses difficultés, il renseigne aussi sur l'organisation temporelle du récit : « (C'est le moment de le dire, il n'avait pas eu de grippe mais une légère irritation du nez et du pharynx, causée par l'abus d'une vaseline terriblement mentholée.) » (M, 207). L'impression d'immédiateté de l'écriture est renforcée par certaines techniques comme les questions spontanées, qui augmente l'autorité des propos et des personnages. Ainsi le narrateur écrit par exemple à propos de Mangeclous : « Quoi encore ? L'importance étonnante qu'il attachait à vivre. » (V, 31), ou de Saltiel « Au second de ces messieurs, Saltiel. Que dire ? » (M, 50). Le texte prend une dimension de conte, par l'oralité de ces questions ou de certaines exclamations. Dans *Belle du Seigneur*, Cohen fait apparaître les Valeureux comme au théâtre, et les présente un par un au spectateur-lecteur. Les déictiques exclamatifs provoquent une actualisation du récit, et le lecteur a vraiment l'illusion de les « voir » arriver, tandis que le conteur oriental les présente :

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. (BS, 140)

Dans le cas des interventions dans la narration comme pour les ellipses, le narrateur rappelle implicitement que lui seul décide et dirige par ses remarques le récit en cours d'écriture, tout en donnant l'illusion au lecteur d'y participer.

Sa suprématie est confirmée par les nombreux ponts intratextuels présents en particulier dans *Mangeclous*. En faisant référence à ses propres textes à la manière de Balzac dans *La Comédie humaine*, l'auteur ancre fortement l'univers de ses romans et la

réalité de ses personnages, qui se développent pour la plupart au fil des quatre romans. Le renvoi aux romans précédents est fréquent, pour éviter les redites et souligner la cohérence du microcosme romanesque cohénien : « A ses [ceux de Mangeclous] nombreux métiers — énumérés dans la premier chapitre de “Solal” — il avait ajouté celui d’homme sous-marin. » (M, 49), ou « Il a été parlé longuement dans “ Solal ” de ce petit vieillard [Saltiel], disert et inutile, dont le cerveau bouillonnait sans cesse d’inventions peu lucratives. » (M, 50). Le premier roman d’Albert Cohen sert souvent de référent car c’est celui qui dépeint entièrement l’univers romanesque cohénien, et présente les personnages principaux. Le narrateur n’hésite pas à avoir recours à la première personne pour diriger le lecteur vers ses romans précédents. L’apparition du « Je » donne encore plus d’impact à la transgression, car c’est l’auteur des romans qui s’adresse au lecteur et s’exprime au sujet de son œuvre : « Et maintenant quelques notes en vrac et à la hâte sur les Valeureux. Je ne les donne qu’à l’intention de ceux qui n’ont pas lu “ Solal ” » (M, 46), « J’ai oublié enfin de dire, en commençant, que les événements contés dans ce livre sont antérieurs à ceux qui sont rapportés dans *Belle du seigneur*. Voilà qui est fait. » (V, 33).

La simultanéité entre la lecture et la progression de l’écriture du texte, balisée par les différentes remarques de régie, donne au lecteur une impression de proximité et de complicité avec l’auteur. Bien qu’impuissant, le récepteur de l’œuvre a l’impression de participer à la genèse du livre, puisqu’il est dirigé et renseigné sur l’avancée du travail et sur les des difficultés rencontrées. Or c’est là toute l’ambiguïté de la narration cohénienne, et de son interventionnisme : le lecteur est à la fois conquis par cette sensation de complicité, et écrasé par la présence étouffante du démiurge relayée par ses interventions arbitraires.

1. 1. 3 Le narrateur met en scène ses personnages

Les personnages cohéniens semblent de prime abord très libres. La force de leurs caractères, leur personnalité et leurs idiolectes confèrent aux protagonistes une identité unique tout en renforçant leur crédibilité. Le narrateur participe à l’indépendance des personnages, en donnant l’illusion qu’il découvre leurs comportements en même temps que le lecteur. Le romancier réagit comme s’il était surpris par leurs agissements, ce qui se traduit par des questions qu’il se pose à lui-même :

Il poussa la porte et, la main au cœur, s'inclina avec un attendrissement simulé — pourquoi diable ? — devant Rébecca, son épouse de cent quarante kilos, dont les cheveux crépus et charbonneux étaient surmontés d'un fez à gros gland d'or. (M, 63)

Cette question a pour but de montrer que le personnage, en l'occurrence Mangeclous, est indépendant, et imprévisible (même pour le narrateur !). Le narrateur se montre étonné par le personnage, et donne ainsi l'illusion que ce dernier se comporte de façon autonome. Un peu plus loin, l'auteur énumère les objets des prières de Satiel, et s'interrompt pour se questionner :

Le petit oncle priait pour beaucoup de personnes, entre autres pour Léon Blum ; pour des pasteurs protestants qui avaient été gentils avec Dreyfus ; pour divers maréchaux français : pour Clemenceau du temps de l'Affaire ; pour Einstein et Freud qu'il admirait de confiance ; pour Marcel Proust — où diable avait-il déniché un livre de cet auteur ? — parce qu'il aimait sa grand-mère [...] (M, 50).

Cette interrogation souligne que les personnages ont une existence (au cours de laquelle ils lisent Proust par exemple) en dehors du récit, et qu'ils sont indépendants du narrateur. Ceci va dans le sens des écrits à propos des romans réalistes. Stendhal par exemple explique que le romancier doit être parfaitement objectif, et retranscrire les faits : « Il faut que celui qui conte soit la glace qu'on met sur une gravure : on voit tout à travers et on ne la voit pas »¹. Ce n'est pas du tout le cas de Cohen, mais il cherche parfois à donner l'illusion qu'il est parfaitement objectif, en étant par exemple lui-même étonné par ses personnages. Cependant ces éléments sont très minoritaires dans les romans, puisque le narrateur cohénien est souvent dominant. Ainsi en général il en sait plus que les personnages, et parfois plus que le lecteur.

Le narrateur cohénien affirme sa tout-puissance par les remarques de régie qu'il n'hésite pas à souligner, mais aussi par son omniscience. Il connaît parfaitement les sentiments de certains personnages, qu'il dévoile au lecteur en exclusivité. Ainsi il explique les états d'âme inconscients d'Agrippa d'Auble, l'oncle d'Ariane : « Il ne se doutait pas qu'il était amoureux de cette jeune chasseresse aux genoux découverts, apparue à Enée, et que sa consciencieuse traduction était une manière de cour respectueuse. » (BS, 629). L'auteur sait des choses sur les protagonistes qu'eux-mêmes ignorent, et dans le cas d'Agrippa, il permet

¹ Stendhal, *Correspondance générale, Tome II* (1810-1816), édition sous la direction de Victor Del Litto, En collaboration avec E. Williamson et J.Houbert, 1998, p. 89.

au lecteur de mieux comprendre la nature du personnage. Le vieil oncle d'Ariane est si candide et respectueux qu'il est amoureux d'une déesse latine, et ne s'en doute même pas.

Parfois l'étendue des connaissances du narrateur dépasse même le domaine de l'utile pour le récit, comme en témoigne cette énigmatique intervention dans *Mangeclous* : « Les amis lurent attentivement le manuel de camping, assis sur un banc du Jardin Anglais, banc qui n'était pas peint en jaune et qui ne le sera jamais. » (M, 379). A priori cette information n'apporte rien au récit : elle ne concerne ni le déroulement des événements, ni les personnages. De plus sa construction grammaticale est déroutante, puisqu'elle rapproche le passé et le futur prophétique, à propos d'une information triviale et sans importance comme la peinture d'un banc. Cette intervention a pour fonction d'intriguer le lecteur et de réaffirmer le pouvoir du narrateur, qui prend ici une dimension visionnaire. Il s'intéresse à un élément insignifiant comme un banc public, et montre l'étendue de son savoir qui lui permet de connaître le futur : « [...] qui ne le sera jamais ». Par ailleurs cette information introduit une note d'humour et d'originalité qui capte l'attention du lecteur et l'invite à réfléchir au récit et au rôle du narrateur. Qu'il ait vraiment un sens précis ou non, ce commentaire du narrateur donne une part de mystère et d'aléatoire au récit, et éveille la curiosité du lecteur à propos du démiurge.

Cohen n'hésite pas à jouer avec ses propres lecteurs, en les laissant dans l'ignorance sur les intentions des personnages. Dans *Les Valeureux* par exemple, certains détails vestimentaires des personnages sont mis en valeur mais ne sont pas expliqués immédiatement, laissant le lecteur dans l'expectative. Le narrateur crée à dessein un effet de suspense : « De plus, son visage [Salomon] était protégé par un masque d'escrimeur dont le but sera expliqué en temps opportun. » (V, 222), « Le cher homme [Mangeclous] tenait dans ses bras les deux bambins cadets [...] qu'il ne cessait d'embrasser à travers des voiles verts dont il sera question plus loin. » (V, 223), « Mais ce n'est pas tout, et le principal n'a pas encore été dit. » (V, 223). La tension monte avec l'emploi de formules destinées à impatienter le lecteur : « dont le but sera expliqué en temps opportun », « dont il sera question plus loin », « le principal n'a pas encore été dit ». De cette façon, le narrateur intrigue le lecteur pour maintenir son attention, et augmenter l'effet comique lorsque le mystère s'éclaircit quelques pages plus loin :

Mangeclous avait pronostiqué une « invasion guêpière » et alerté ses cousins. Raisonnables ou téméraires, ceux-ci ne s'étaient point émus, à l'exception cependant de Salomon qui s'était procuré un masque d'escrimeur pour préserver son visage. Mangeclous et les bambins s'étaient munis, eux, de moufles et de longs voiles verts d'apiculteur [...]. (V, 224)

Le burlesque de la fameuse « invasion guêpière » produit un contrepoint avec tous les préparatifs élaborés pour y faire face. En créant la surprise, le narrateur augmente l'effet de la chute et le comique de la scène.

Le romancier utilise donc les remarques de régie et les commentaires de mise en scène pour signaler sa présence, et souligner sa façon de mener la narration. Par ailleurs, l'écrivain aime rappeler qu'il est omniscient, et qu'il en sait donc plus que le lecteur et que les personnages. Une sorte de confiance s'instaure entre l'écrivain et le lecteur, qui est captivé par le récit en train de s'écrire sous ses yeux. Claire Stolz explique ce phénomène de la façon suivante :

L'autorité du narrateur, à la base du pacte scripturaire, fait que, si celui-ci rattache le récit à son propre passé, surtout de façon affective — et non pas avec la bonhomie finalement un peu détachée du conteur de légendes — l'on croira à la « réalité » de l'histoire. Cette subjectivité sera d'autant plus un gage d'authenticité si elle semble s'exprimer spontanément (« Soudain, je me rappelle... ») et même violemment en transgressant la frontière du monde raconté.¹

L'alliance de cette spontanéité et de cette violence crée en effet chez le lecteur une forte impression, qui le rapproche du narrateur. Ce dernier semble s'investir affectivement dans son récit, ce qui augmente la « réalité » de l'histoire, et donne envie d'en savoir davantage sur l'éthos de l'auteur.

Ainsi que ce soit à travers les ellipses ou les commentaires de narration, l'auteur fait participer le lecteur aux différentes étapes de la création. Il construit un univers romanesque original et cohérent à travers les nombreuses transgressions et interventions qui captent l'attention du lecteur. L'écrivain montre l'évolution de son « écriture à processus »², en donnant l'illusion au lecteur qu'il voit le texte s'écrire sous ses yeux. Le narrateur cohénien joue d'ailleurs sur la frontière entre le démiurge un peu arbitraire et abrupt, et le complice naïf contant son histoire au fil de sa pensée. Or les intrusions du narrateur sont encore plus

¹ C. Stolz, *op.cit.*, p.259.

² Notion de Daniel Bournoux

importantes par le biais des métalepses, car il se dévoile au-delà des remarques de régie qui concernent principalement le déroulement du récit.

1. 2 Les métalepses et leurs effets

Avant d'analyser les différentes métalepses présentes dans les romans cohéniens, il convient de définir précisément cette notion. Partant du principe qu'il existe deux niveaux de récit, la narration elle-même et les éléments narrés, la métalepse désigne toute contamination d'un niveau à l'autre. Il s'agit d'une forme de transgression qui métamorphose la narration classique. Gérard Genette dans *Métalepse. De la figure à la fiction* rappelle l'étymologie du mot : du grec *metalepsis*, la métalepse désigne littéralement une permutation, ou l'« emploi d'un mot pour un autre par transfert de sens »¹. La première définition générale de la métalepse se trouve dans *Figure III*, et désigne : « Toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique [...] ou inversement. »² Dans son livre consacré à cette figure de style, Genette avance une définition plus spécifique de la métalepse d'auteur :

Manipulation — au moins figurale, mais parfois fictionnelle [...]— de cette relation causale particulière qui unit, dans un sens ou dans l'autre, l'auteur à son œuvre, ou plus largement le producteur d'une représentation à cette représentation elle-même.³

Par la métalepse, le lecteur a accès directement à la parole du narrateur, qui n'est pas relayée par les personnages. Il peut donc observer cette « relation causale particulière » qui unit l'auteur à son œuvre. Cette figure est déstabilisante, car elle remet en question les méthodes traditionnelles de narration et le pacte scripturaire. D'après Gérard Genette, il s'agit d'une « suspension volontaire d'incrédulité »⁴ qui produit une « simulation ludique de crédulité »⁵. Le lecteur a conscience d'une rupture liée à l'intrusion du narrateur, mais cette transgression le stimule car elle est inattendue. Le lecteur joue à faire semblant d'y croire, et « suspend » son esprit critique pour se laisser porter par l'illusion.

¹ Gérard Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, op.cit., p. 7.

² Gérard Genette, *Figure III*, op.cit., p. 244.

³ Gérard Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, op.cit., p. 14.

⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁵ *Ibid.*, p. 25.

La question du narrateur ou de l'écrivain dans les métalepses est délicate. Il s'agit avant tout d'une manifestation du narrateur faisant référence au temps du récit, phénomène que Claire Stolz analyse de la façon suivante :

Les intrusions du narrateur-auteur se trouvent sous la forme de courtes interventions, qui se remarquent par leur actualisation « narratoriale », c'est-à-dire se référant soi-disant au temps de l'écriture.¹

Or on peut aussi parler de métalepses d'auteur, surtout quand ce dernier fait référence à son activité d'écriture : Giono par exemple dans les premières pages de *Noé* imagine les protagonistes du roman évoluant dans le monde réel. Les personnages d'*Un Roi sans divertissement* comme M.V., existent parallèlement au récit dans l'espace de l'écrivain Jean Giono, et se superposent à son univers quotidien :

Quand monsieur V. en a eu terminé avec Dorothée, quand il est descendu du hêtre (qui est dans le coin, en face de moi, entre la fenêtre sud et la fenêtre ouest ; c'est-à-dire sur cette portion de mur blanc qui sépare les deux fenêtres), en descendant du hêtre, j'ai dit qu'il avait mis le pied dans la neige, près d'un buisson de ronces. Ça, c'est l'histoire écrite. En réalité, il a mis le pied sur mon plancher, à un mètre cinquante de ma table, juste à côté de mon petit poêle à bois.²

En superposant les éléments de son entourage à l'univers de son roman, Giono confronte de manière très directe la réalité et la fiction. Ainsi la localisation du fameux hêtre dans *Un Roi sans divertissement* correspond à un endroit précis dans la chambre de l'écrivain ; « dans le coin », « entre la fenêtre sud et la fenêtre ouest ». Et lorsque le personnage se déplace dans l'« histoire écrite », l'écrivain déclare le voir évoluer dans la pièce où il travaille, « juste à côté de [son] petit poêle à bois ». Ce passage de *Noé* est déstabilisant, car l'auteur crée un télescopage entre la fiction et la réalité extradiégétique.

Les métalepses dans les romans d'Albert Cohen se traduisent par deux grandes tendances : soit le narrateur s'inscrit par le « je » dans la diégèse et rompt sa régularité, soit il interpelle différents interlocuteurs, qui peuvent être les personnages, Dieu, l'amour ou même le lecteur. Dans les deux cas il s'inscrit fortement dans l'univers diégétique, tout en gardant un statut extrafictionnel. D'après Catherine Milkovitch-Rioux, les métalepses relèvent pour l'auteur d'un jeu et d'un besoin : par leur biais il peut affirmer sa domination,

¹ Claire Stolz, *op.cit.*, p. 257.

² Jean Giono, *Noé, Œuvres romanesques complètes*, Vol. III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974.

mais il s'affranchit aussi spontanément de certaines obsessions (comme dans le chapitre 52 de *Belle du Seigneur* par exemple) :

On assiste dans ce projet au passage entre deux types d'intrusion d'auteur : l'un échappe à la volonté du romancier, envahi subitement par des images dont il doit se libérer par l'écriture. L'autre a partie liée avec le dessein cohénien, relève véritablement de cet égotisme d'un auteur omnipotent qui orchestre la narration.¹

Le narrateur révèle différents visages par le biais de ses intrusions. Certaines, très spontanées, lui permettent d'exprimer, et souvent même de « ressasser » les pensées et les images qui l'obsèdent, qu'il cherche à transmettre, ou dont il veut « se libérer ». Par ailleurs de même que les remarques de régie, les métalepses sont les instruments du narrateur pour asseoir sa domination et saper l'illusion réaliste. De cette façon il rappelle aussi qu'il « orchestre la narration » comme bon lui semble.

1. 2. 1 Importance de l'emploi du « Je » chez le narrateur

Le narrateur cohénien est extrêmement présent dans son récit, par le biais d'intrusions du « je ». Que ce soit pour rectifier certaines erreurs, pour apporter des compléments personnels à l'histoire ou pour commenter son activité d'écrivain, il interrompt fréquemment le récit pour se faire entendre. Georges Blin définit par cette formule simple l'égotisme de l'auteur, qui semble convenir à Albert Cohen : « incapacité de s'oublier assez pour se faire oublier. »² L'auteur ne veut pas rester une instance invisible qui guide discrètement le récit. Il revendique son activité de démiurge et s'inscrit dans ses romans grâce aux fréquentes métalepses à la première personne.

Ces intrusions sont ambiguës, car elles présentent le narrateur à la fois comme une personne extradiégétique et à la fois, au même titre que les autres personnages des romans, comme un être intradiégétique. En effet l'emploi important du « je » et les commentaires sont également remarquables chez un personnage comme Solal, qui assume à plusieurs reprises le rôle de narrateur. Les interventions d'auteur sont particulièrement visibles lorsque le récit est à la troisième personne, et n'est relayé par la parole d'aucun personnage.

¹ Catherine Milkovitch-Rioux, *op.cit.*, p. 187.

² Georges Blin P. 217

Claire Stolz définit très nettement l'importance des métalepses et de la première personne dans *Belle du Seigneur*, considérations qui sont aussi valables pour les autres romans :

Parce qu'elles interviennent dans un roman à la troisième personne, les métalepses ont une grande force dans *Belle du Seigneur* ; l'irruption du « je » est donc ressentie comme une rupture du pacte scripturaire, le roman semblant changer soudainement de statut. Mais surtout les métalepses projettent au premier plan le narrateur en tant que subjectivité¹

Le contraste entre l'aspect traditionnel du « roman à la troisième personne » et « l'irruption » d'un « je » extradiégétique rend la transgression très visible, et fait prendre conscience que le roman « change soudainement de statut ». De manière bien plus ostensible que les remarques de régie, les métalepses mettent en lumière le narrateur « en tant que subjectivité ».

Le narrateur se manifeste parfois en prétextant avoir oublié certains détails. Comme pour les remarques de régie, le narrateur met en évidence les prétendues failles de sa mémoire. Pendant une description générale de Mangeclous, le texte est interrompu par une parenthèse « (Ce sobriquet [Chevalier Officier] lui avait été conféré parce qu'un de ses cousins, rabbin à Milan, était décoré de je ne sais quel ordre italien.) », (M, 50). L'intrusion de la première personne ici est déroutante, parce que le narrateur intervient dans le récit à la troisième personne dans le but de montrer son ignorance. De cette façon, il atteste que le fameux cousin de Mangeclous, « rabbin à Milan », était vraiment décoré d'un « ordre italien », dont il ignore le nom. L'intrusion est probablement censée augmenter la crédibilité du récit, mais elle brise du même coup l'illusion réaliste. En effet cette intervention dans la diégèse est inutile, puisque le narrateur n'apporte aucun élément et souligne au contraire qu'il ne sait pas le nom de l'ordre.

Plus loin dans le même roman, Solal offre aux cinq cousins un véritable festin, dont les différents plats sont énumérés. Le narrateur avoue encore son ignorance à propos d'un des mets : « Puis il y eut des truites diversement préparées et notamment au bleu ; [...] des ballottines dont j'ai oublié le nom [...] », (M, 351). Alors que la description des plats fait partie du récit à la troisième personne, le narrateur brise encore une fois la fluidité du récit pour souligner qu'il a oublié le nom des ballottines. Ceci est une façon de prouver que les ballottines existent vraiment, car l'auteur aurait pu inventer un nom. Pour donner l'illusion

¹ Claire Stolz, *op. cit.*, p. 304.

de transparence, il prouve au lecteur qu'il reconnaît ses failles de mémoire, ce qui lui donne l'occasion de mettre l'accent sur sa subjectivité et son humanité.

De la même façon, alors qu'Adrien Deume à la SDN réfléchit au salaire d'un membre A approchant les « vingt-huit mille francs suisses par an », le narrateur insère une parenthèse pour souligner son approximation : « (Ou vingt-deux ou trente. Je ne me rappelle pas.) » (M, 429). Cette intervention induit que le narrateur savait à un moment donné le montant exact du salaire d'un membre A de la SDN, et même s'il a oublié (« Je ne me rappelle pas »), il cherche à être exact dans ses informations. Au lieu de considérer que la véracité de cette question est secondaire, il veut montrer au lecteur qu'il préfère être honnête et souligner l'imprécision de son affirmation : « Ou vingt-deux ou trente. » Il entretient ainsi l'illusion d'un roman réaliste, tout en le transgressant. La présence du « je » montre que le narrateur prend complètement en charge ses omissions, et les souligne à plusieurs reprises. L'effet recherché est probablement d'augmenter la vraisemblance du récit, en rapprochant la parole du narrateur d'un discours oral où les approximations sont plus fréquentes que dans un récit écrit.

Alors que les oublis dans les remarques de régie s'appliquaient seulement au texte et au récit (« J'ai oublié de rappeler plus haut que cet habile homme était à la tête d'une entreprise maritime. » (M, 51)), dans le cas des métalepses la transgression est plus évidente. En effet il s'agit là d'éléments de la vie réelle, qui existent vraiment et dont l'auteur a oublié le nom ou le nombre. Si les remarques de régie concernent plutôt le narrateur-écrivain, ici les métalepses sont en rapport avec le narrateur-personne, qui a oublié ou feint d'oublier certains éléments du monde extradiégétique. Ces oublis peuvent avoir plusieurs fonctions. Comme pour les interventions de régie, en les faisant transparaître dans le texte, l'auteur veut que le lecteur les remarque. Pour reprendre la formule de Blin, le narrateur cohénien ne veut pas se faire oublier et se sert du moindre prétexte pour apparaître au détour d'une phrase et disparaître ensuite. En cela il brise le pacte scripturaire, mais il augmente paradoxalement la vraisemblance du récit.

Le narrateur témoigne parfois de son expérience au cours d'une anecdote du récit. Il attribue à un personnage un trait de caractère qu'il semble avoir déjà remarqué ailleurs, et souligne cette parenté. Suite à une description du rire de Mangeclous, il rapporte sa propre expérience : « Un petit rire de vierge gourmande, un rire de ravissement, de bonheur

presque sexuel qui semblait dire : « Ne me pelotez plus. » Tout cela, oui. Je l'ai vu, ce rire. » (M, 87). La description du rire est généralisante, comme l'indique l'emploi des pronoms indéfinis. Le « petit rire de vierge » appartient à une catégorie de rires que Cohen a déjà remarqués dans sa vie : « Je l'ai vu, ce rire. ». L'intervention est solennelle, car les deux phrases finales, courtes et sentencieuses, conduisent implicitement une critique de ce genre de comportement. Or l'intrusion du « je » apporte aussi un témoignage presque sociologique, et crédibilise l'affirmation. Ce rire existe vraiment, ce n'est pas une invention romanesque, et le récit s'en trouve valorisé.

Enfin la présence de la première personne est très visible lorsque le narrateur commente : « son activité d'écrivain à la rencontre de ses personnages ». L'auteur se met parfois sur le même plan que ses créatures et parle d'elles comme si elles faisaient partie de sa vie :

Mon cher petit père Deume se réveilla, mit son lorgnon et, comme il le faisait chaque matin depuis plus d'un demi-siècle, consulta, de ses ronds yeux effarés et saillants, la montre à verre grossissant, posée sur la table de nuit. » (M, 395)

L'emploi du pronom possessif « mon » marque l'appartenance du personnage à son créateur. Ici l'écrivain s'inclut dans la diégèse par le biais de ce pronom possessif et poursuit ensuite le récit après avoir rappelé son omniprésence. Un peu plus loin, on constate que le narrateur est influencé par le personnage d'Hippolyte Deume : « Ce petit sexazénaire (il m'embrouille avec son défaut de prononciation) » (M, 396). L'idiolecte du personnage contamine la parole du narrateur. Cette métalepse est particulièrement forte, car l'écriture de Cohen est imprégnée par les défauts de langage d'un personnage imaginaire. L'explication entre parenthèse, actualisée à la première personne, donne l'impression que le personnage d'Hippolyte Deume est réel, et d'autant plus réel qu'il a des défauts de prononciations qui déteignent sur le narrateur.

Le narrateur cohénien orchestre à son gré les apparitions et disparitions des personnages. La première intervention du « je » dans *Belle du Seigneur* clôt une description d'un cocktail à la SDN : « Assez, assez de cette bande, je les ai assez vus » (BS, 312). Le redoublement de l'adverbe « assez » traduit l'agacement de l'écrivain, qui semble excédé par cette peinture du « social ». L'auteur convoque ou renvoie à son gré ses créatures, et révèle du même coup au lecteur ses humeurs et ses états d'esprits. Il développe ainsi une

forme de communication avec le récepteur du texte, qui partage l'impatience du narrateur vis-à-vis de certaines situations ou de certains personnages, comme les participants au cocktail dans l'exemple précédent. Or le romancier lance aussi des passerelles entre le monde romanesque qu'il crée et le monde réel.

Une des métalepses les plus frappantes de la tétralogie romanesque se trouve dans *Belle du Seigneur*, après une scène au cours de laquelle Mme Deume adresse une prière à Dieu. L'auteur met en rapport par association d'idées Antoinette Deume, personnage fictif et désagréable, avec le pasteur Georges-Emile Delay, un de ses amis :

Pour me reconforter de la mère Deume, je vais écrire au cher pasteur Georges-Emile Delay, de Cuarnens, dans le canton de Vaud, un homme parfaitement pur et bon, un vrai chrétien, un frère. Mon frère chrétien, c'est ainsi qu'en moi-même je l'appelle. (BS, 231)

Les détails géographiques («de Cuarnens, dans le canton de Vaud») et les précisions sur la personnalité du pasteur (« un homme parfaitement pur et bon ») semblent indiquer que Cohen parle vraiment d'un ami qu'il connaît bien. De plus l'actualisation au temps de l'écriture (« je vais écrire au cher pasteur Georges-Emile Delay ») prouve qu'il s'agit d'une intrusion extradiégétique du narrateur. Par ce procédé le lecteur se rapproche de la sphère intime de l'auteur, et adhère davantage à son ethos en ayant l'impression de mieux le situer dans un contexte personnel. Cette intrusion porte à confusion, car le narrateur prétend se consoler d'un personnage fictif en écrivant à un ami. Il met ainsi sur le même plan ses sentiments vis-à-vis de ses personnages et sa vie amicale, ou sa vie d'écrivain.

1. 2. 2 Adresses aux personnages ou aux instances supérieures.

Dans les romans d'Albert Cohen, un certain nombre d'adresses et d'interpellations du narrateur s'apparentent à des métalepses. Les propos adressés par le narrateur aux personnages sont particulièrement ambigus, car le narrateur a un rôle fluctuant et ambivalent dans la diégèse. En considérant la structure générale du récit, il est évident que les paroles du narrateur et des personnages relèvent de la même personne : l'écrivain. Pour s'adresser à eux, l'auteur doit donc considérer les personnages comme des instances autonomes et indépendantes, ou du moins le faire croire. Même s'ils n'ont pas de droit de

réponse, voir le narrateur interpeller par le biais du discours direct les personnages leur confère du relief et de la vraisemblance.

Par endroits le narrateur les encourage dans leurs actions, comme dans cette interpellation d'Hippolyte Deume : « En avant, petit père, tu as raison, venze-toi un peu, danse ! Danser pour se venger, c'est le commencement de l'œuvre d'art. Et l'épine de rancœur et d'amertume se fleurit de rires tendres. » (M, 461). La contamination du zozotement apparaît ici encore dans l'expression « venze-toi ». Le narrateur adhère au comportement du vieil homme qui se venge secrètement des vexations que lui fait subir son épouse : « En avant, petit père, tu as raison ». Dans *Solal*, le narrateur encourage les deux amants à profiter de leur passion : « Elle courait, il la poursuivait, l'atteignait et la serrait contre lui. Jouez, amis, divertissez-vous, enivrez-vous d'amour ! » (S, 205). L'écrivain se pose en vieil homme incitant ses personnages Ariane et Solal à profiter de leur jeunesse comme Ronsard dans le *Sonnet pour Hélène*, sur un ton qui rappelle celui du *Cantique des Cantiques*. Il donne ainsi l'illusion que ses personnages sont libres et évoluent à leur idée sous son œil bienveillant. Il renseigne aussi indirectement le lecteur sur les sentiments qu'il porte à ses personnages. Ses injonctions unilatérales renforcent l'omniscience de l'auteur : « Agrippa, bon et doux chrétien, je t'ai aimé, et tu ne t'en es jamais douté. » (BS, 632). Le narrateur semble s'appuyer sur ses personnages comme sur des amis, et prétend considérer ces êtres de papier comme des égaux. Les interactions entre les personnages intradiégétiques et l'écrivain sont traduites par les pronoms possessifs, et le tutoiement : « je t'ai aimé ». Cette forme de métalepse relègue le lecteur au rang de spectateur, qui prend la mesure des liens existant entre le démiurge et ses personnages.

Or le narrateur s'adresse aussi à des instances supérieures, comme Dieu. Dans *Solal*, le protagoniste adresse le réquisitoire suivant à Dieu, devant la misère d'un vieil homme dans une gare :

Oh Dieu, Dieu Tu es et cependant Tu acceptes que cette douleur existe. Quel mal T'a fait ce vieil abandonné pour que Tu le châties si injustement ? Que T'avons-nous fait pour que Tu sois aussi dur avec nous ? De quel droit nous frapper ainsi pendant nos pauvres années de vie ? A genoux devant Ton étincellement, je crie contre Toi et je demande justice pour mes frères de la terre. Nous sommes si malheureux. Je porte leur malheur. S'il se passe trop de temps sans que Tu écoutes, je me lèverai et je contesterai avec Toi. Car si Tu es Dieu, je suis homme. (S, 226)

Rien n'annonce cette déroutant invocation, dont la longueur laisse deviner que le sujet est important pour le narrateur. Il s'agit probablement de ce que Catherine Milkovitch-

Rioux nomme « des images dont [le romancier] doit se libérer par l'écriture »¹. L'incongruité de l'intervention, sans lien avec le récit, montre la spontanéité et la force de l'appel qui dévoile les sentiments de l'auteur en tant qu'homme face à Dieu. Cette métalepse a la forme d'une prière et d'une litanie, et donne une dimension lyrique et pathétique au discours. Cette adresse à Dieu peut être associée à une apostrophe à l'amour présente dans *Belle du Seigneur* : « Amour, ton soleil brillait en cette nuit, leur première nuit. » (BS, 458). Le narrateur interpelle l'amour, pour donner une dimension cosmique et poétique aux débuts de la passion d'Ariane et Solal. Le romancier en tant que démiurge s'adresse aux divinités du monde et fait correspondre le microcosme de ses romans et le macrocosme.

Ainsi le narrateur cohénien multiplie les adresses qui produisent un effet riche et foisonnant, en lui attribuant une part d'universalité et de toute-puissance. Que ce soit aux personnages, à Dieu, à l'amour ou au lecteur comme on va le voir, les invocations émaillent le récit et lui apportent une forme de fraîcheur et de spontanéité. Claire Stolz souligne l'importance de cette oralité dans son livre :

Ce qui est nouveau, et qui donne un caractère de modernité à ces métalepses, c'est la rupture énonciative qui fait passer du monde du récit écrit au monde du narrateur-auteur observant de façon critique et orale son récit.²

En effet l'auteur prend du recul par rapport à son propre récit, tout en s'incluant par le biais des interventions et en se positionnant en spectateur «observant de façon critique et orale son récit ».

1. 2. 3 Adresses au lecteur.

Le narrateur des romans cohéniens ne conçoit pas ses romans sans lecteurs, et inclut ces derniers dans le récit, par le biais des métalepses. Souvent considéré comme un « frère humain », le lecteur est toujours interpellé avec bienveillance et non provoqué comme dans *Jacques le fataliste*. L'auteur semble partir du principe que le lecteur est tolérant et compréhensif. Ses interventions peuvent se traduire par une simple pensée amicale, comme dans *Solal* à propos des Valeureux : «Ils se roulèrent dans leurs

¹ Catherine Milkovitch-Rioux, *op.cit.*, p. 187.

² Claire Stolz, *op.cit.*, p. 260.

couvertures, s'étendirent autour d'un mât, saluèrent Dieu et s'endormirent comme je te le souhaite. » (S, 203). L'auteur associe les actions de ses personnages aux siennes et à celles du lecteur, comme ici l'heure du coucher. On peut se demander si ce « tu » s'adresse à quelqu'un en particulier, comme dans *Mangeclous* lorsque l'écrivain parle indirectement à sa compagne. Cependant comme rien n'indique ici qui se cache derrière cette interpellation à la deuxième personne, il s'agit probablement du lecteur. Ce tutoiement apparaît aussi dans *Les Valeureux*, sous la forme d'un intermède de conteur :

Avant d'aller plus loin et de conter ce qu'annonça Mangeclous à ses visiteurs, il convient de présenter ces derniers à qui ne les connaît pas encore. Voici donc, ô ami inconnu, toi que je ne verrai jamais et que j'aurais tant aimé peut-être. (V, 79)

Le narrateur imagine le lecteur et l'inclut dans son histoire, en lui parlant directement et en lui présentant ses personnages. La formule « ô ami inconnu » marque bien la vision positive que l'auteur a de son lecteur : il s'adresse à lui avec verve et chaleur comme le conteur à son auditoire. Cependant cette gentillesse est peut-être aussi une façon d'amadouer le lecteur, et de le séduire. En effet le tutoiement instaure immédiatement une sorte d'intimité entre l'auteur et son lecteur. Ce dernier lit ces paroles comme si elles lui étaient exclusivement adressées, charmé par les termes amicaux et la complicité avec ce narrateur qu'il croit connaître. Le lecteur est d'autant mieux disposé à croire le narrateur qu'il est surpris par cette soudaine adresse à la deuxième personne à laquelle il ne s'attendait pas. Dans la préface de *Solal* de l'édition de 1930, le narrateur saluait le lecteur et lui faisait des recommandations : « Toi qui as lu, je te salue et je te souris. Va dans la bonté. »¹. Comme dans l'exemple précédent, le narrateur met en place une véritable relation affective, à travers des termes ou des expressions comme : « toi que [...] j'aurais tant aimé peut-être », ou « je te souris ».

Le narrateur cohénien fait donc en sorte d'entretenir une relation privilégiée avec le lecteur de ses romans. Il en profite pour faire passer des messages de tolérance, et se fait le porte-parole du peuple juif : « (“Insinuants, ces Juifs.” Eh oui, frères, ils meurent d'envie de s'insinuer dans votre cœur.) » (M, 468). En utilisant le pronom « frères » pour s'adresser au lecteur, Cohen semble rêver d'une communauté humaine respectueuse et ouverte. L'emploi

¹ *Solal in Œuvres*, édition établie par Christel Peyrefitte et Bella Cohen Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993, p. 1256.

de la deuxième personne du pluriel souligne le clivage entre les Juifs et les non-Juifs, que le narrateur cherche à annuler. Les adresses au lecteur sont donc aussi indirectement des exhortations humanistes.

Or l'auteur utilise le « nous » inclusif pour désigner le narrateur et le lecteur, mais aussi l'humanité. Si Cohen instaure une relation plus intime avec son lecteur en utilisant le tutoiement, l'emploi de la première personne du pluriel donne une véritable impression de communion et de fraternité. Si le narrateur écrit parfois « mon » suivi du nom pour désigner un de ses personnages, il emploie aussi « notre », comme dans un passage du premier roman où les Valeureux se rendent en grande pompe à un rendez-vous avec Solal : « Notre petit Salomon arriva enfin et n'entendit pas qu'on lui souhaitait de mourir sans yeux et sans enfants. » (S, 212). Plus tard lorsque Aude, l'épouse de Solal, rencontre les Juifs cachés dans la cave de la Commanderie, Mangeclous est introduit de la façon suivante : « Notre sieur Mangeclous s'arrêta de mastiquer des beignets au miel, écarta la foule et se présenta. » (S, 305). Le côté spectaculaire du personnage est renforcé par l'autorité que lui confère le narrateur avec l'emploi du « nous ». En utilisant par endroits le « nous » inclusif, l'auteur cède un peu la propriété de ses créatures au lecteur qui s'attache à eux et s'identifie plus facilement.

Le « nous » employé par le narrateur peut aussi désigner tout le genre humain. Dans *Mangeclous* par exemple, apparaît une petite parenthèse à propos du père défunt d'Adrien Deume, fervent admirateur des études françaises et ayant lui-même été interne à Condorcet : ([...] Et il en tira gloire toute sa vie. Chacun de nous a ainsi une petite couronne chimérique.) (M, 402). Ce genre de maxime généralisante donne au roman une dimension universelle et au narrateur une certaine objectivité, car l'assertion semble être une vérité autonome. La première personne du pluriel peut également désigner tous les lecteurs, comme lorsque le narrateur raconte que les Valeureux s'achètent et portent leurs propres décorations : « Ils évitaient ainsi des démarches humiliantes et ils éprouvaient infiniment plus de plaisir que les véritables décorés. Inspirons-nous de leur sagesse. » (S, 44). Le romancier présente le comportement de ses personnages comme exemple pour ses lecteurs, et souligne le bien fondé de leurs actions en employant l'impératif : « Inspirons-nous de leur sagesse ». Les lecteurs sont donc censés tirer un enseignement de cette anecdote fictive.

Enfin, l'emploi de la première personne du pluriel peut être plus restrictif, et concerner seulement le genre masculin. Dans *Mangeclous* le narrateur raconte la rencontre entre Hippolyte Deume et Antoinette Leerberghe, et les scènes que cette dernière lui fit subir : « Telle est la puissance des scènes féminines, que ces dames baptisent de noms plus doux, tels que tristesse, désespoir ou affolement. Pauvres de nous, mes frères. » (M, 404). Ce clin d'œil comporte une note d'humour, en raison de l'exagération de l'expression « Pauvres de nous », ou « puissance des scènes ». Or la généralisation de l'anecdote (« ces scènes féminines ») révèle aussi une forme implicite de misogynie qui met la femme à l'écart par opposition à l'homme : « mes frères ».

Ce « nous » inclusif est parfois fédérateur, et permet aux lecteurs de se sentir inclus dans le roman et concernés par l'intrigue et les personnages. Toutefois l'emploi de première personne du pluriel n'a pas toujours la même fonction et peut se montrer limitatif lorsque les femmes en sont exclues par exemple. Le « nous » se met aussi au service du conte et de l'emphase, lorsque la métalepse prend une forme très oralisée. Ainsi dans *Mangeclous* le narrateur commence un chapitre de la façon suivante :

Revenons, chers amis, avec une grande joie de vie, car tout est bien et vivre est une bonne chose ainsi que mourir, revenons quelques heures en arrière et pénétrons dans la chambre de cet aigle royal qui a nom Pinhas des Solal et dont le surnom est Mangeclous. Evohé ! (M, 233)

L'exclamation « Evohé ! »¹, l'apostrophe « chers amis » et l'impératif donnent une grande énergie à ce passage qui n'est pourtant qu'une analepse. A la façon du conteur oriental, le romancier recentre l'attention du lecteur en s'adressant directement à lui, et toujours de façon amicale : « chers amis ». Cette introduction est aussi un cri d'espoir du narrateur qui essaye d'être optimiste : « avec une grande joie de vie », « car tout est bien et vivre est une bonne chose ainsi que mourir ». Ce passage est également comique, en particulier grâce à la périphrase « cet aigle royal » pour désigner Mangeclous.

Les métalepses permettent au narrateur de s'inclure dans la diégèse, tout en gardant un certain recul. Les adresses aux personnages leur une dimension réelle, et augmentent leur autorité. Les interpellations au lecteur sont aussi un moyen de le captiver et de

¹ Cri en l'honneur de Dionysos.

l'intégrer à l'histoire. Le narrateur met en place une *captatio benevolentiae*, et établit une forme de complicité qui favorise la transmission de ses idées.

1. 3. Les parenthèses dans l'écriture cohénienne

Le narrateur cohénien s'introduit souvent dans les romans par le biais des parenthèses. On pourrait presque parler d'une esthétique de la parenthèse au vu de leur emploi massif et de leur importance dans le style d'Albert Cohen. D'après le Grand Robert de la langue française, la parenthèse répond à la définition suivante : « Insertion, dans le corps d'une phrase, d'un élément (mot, proposition, phrase) qui interrompt la construction syntaxique (à la différence de l'incise) ». Ce procédé stylistique introduit souvent des digressions, très présentes dans l'écriture cohénienne.

Plusieurs sortes de parenthèses occupent différentes fonctions dans la diégèse, en particulier dans le cadre des intrusions d'auteur. En effet ces signes de ponctuations peuvent encadrer indifféremment des remarques de régies, des discours de personnages ou des métalepses et interventions d'auteur. Tout au long de ce chapitre de nombreux exemples encadrés par des parenthèses ont été mis en lumière, et prouvent que le narrateur privilégie cette technique pour certaines de ses interventions. Il s'agit dans cette séquence d'observer les grandes fonctions des parenthèses dans les romans cohéniens, tout en tenant compte de leurs emplois variés. La parenthèse n'est pas utilisée exclusivement pour les interventions d'auteur ; les personnages profitent aussi de ce procédé.

Les parenthèses ont la particularité d'être polyvalentes dans la tétralogie romanesque de Cohen. Catherine Milkovitch-Rioux souligne dans son livre que les parenthèses apportent à la narration une dimension ludique et interprétative, et renseignent sur les intentions du narrateur au point de l'inclure complètement dans le récit : « [...] l'usage discrétionnaire de la parenthèse parvient même à intégrer, dans une certaine mesure, le romancier à sa propre fiction »¹. L'emploi de parenthèses dans les romans de Cohen est aussi ambigu, car il semble parfois arbitraire. Certaines informations contenues entre parenthèses paraissent décalées, sans rapport avec le fil du récit et elles alourdissent parfois la structure dans le cas d'interruptions très longues. Or cet art de la digression qui semble

¹ Catherine Milkovitch-Rioux, *op.cit.*, p. 175.

suivre les méandres de l'esprit du narrateur donne une impression d'ingénuité et de spontanéité.

1. 3. 1 Les parenthèses didascaliques

Certaines parenthèses assument dans la narration le rôle de didascalies, placées là pour éviter au narrateur d'interrompre la scène tout en donnant des indications qui la rendent plus vivante. Dans *Solal* par exemple, les Sarles donnent un dîner dont la description est entrecoupée de parenthèses décrivant la succession des plats :

(Consommé à la Royale.) Adrienne, qui avait été tout à l'heure violemment rassurée sur le divan, était douce comme une terre arrosée. (Coquille de turbot Morny.) Aude et son fiancé agitèrent des souvenirs d'enfance. Regard tendre d'Aude. Faute de mieux, Solal se racontait l'enfance de Maïmon. (Côtelettes d'agneau à la Villeroy.) (S, 145)

Ces intrusions rythment le repas et à mesurent le déroulement du dîner. Elles servent peut-être indirectement aussi à renseigner le lecteur sur le train de vie des Sarles, les grands-parents d'Aude de Maussane, car le menu est assez raffiné. Enfin ces parenthèses produisent un effet comique parce qu'elles rappellent la trivialité et la prétention des plats, qui servent de contrepoint aux sujets de conversations des convives : «Aude et son fiancé agitèrent des souvenirs d'enfance» (S, 145).

Les parenthèses didascaliques rendent le récit plus vivant et plus actuel, à la façon d'une pièce de théâtre. Ainsi le discours de Gamaliel à son fils pour sa majorité religieuse dans *Solal* est ponctué de parenthèses indiquant les pauses dans son allocution :

— Sans espoir de récompense agis avec justice afin que le peuple soit glorifié. (Pause.) Méprise la femme et ce qu'ils appellent beauté. [...] (Pause.) La charité est le plaisir des peuples féminins [...] (Pause.) Plus tard, ne sois pas rebuté par notre difformité. Nous sommes les monstres de l'humanité ; car nous avons déclaré combat à la nature. (S, 41)

Ces indications sont assez atypiques dans le cas d'un roman, car elles relèvent vraiment de la didascalie. Ici, elles visent à montrer la lassitude et le manque de conviction du père, qui sont déjà indiqués en introduction au discours : « Les yeux baissés, il parla d'une voix lasse et ennuyée à son fils, dès ce jour responsable de ses actes. » (S, 41). Les pauses contribuent à donner un aspect oral et cohérent au discours, en donnant à imaginer les silences qui peuvent ponctuer ce genre de prise de parole. Au lieu d'interrompre le discours du

personnage pour signaler ses hésitations et des silences, le narrateur introduit des parenthèses didascaliques qui garantissent la vraisemblance du discours. Ce genre d'interventions attribuent plus de force aux paroles ou aux actions des personnages. Dans *Mangeclous* par exemple, une intervention de Salomon est présentée comme un jeu de comédien grâce aux indications entre parenthèses :

Mais que diable ! explosa soudain Salomon après une longue réflexion qui fronça son nez constellé de taches de rousseurs, quand on envoie trois cent milles drachmes, il me semble qu'il n'y a pas de honte à dire que c'est (Il s'embrouilla.) soi qui l'envoie. Enfin je veux dire. (Il rougit.) Bref, pourquoi toujours des mystères tels qu'en un livre ? (M, 36)

Les didascalies renseignent le lecteur sur l'état de gêne et d'émoi de Salomon, de façon plus évidente que s'il avait fallu le déduire de son discours. L'emploi de ces parenthèses interrompt le discours du personnage. En effet les parenthèses tombent brutalement au milieu de la phrase de Salomon, comme un aparté du narrateur qui tient à ce que le récepteur comprenne bien la situation et donne en simultané des indications sur le comportement du personnage. Le narrateur ne veut pas avoir à expliquer comme dans les récits classiques l'état du personnage avant ou après, mais pendant que celui-ci s'exprime. Il emploie donc la parenthèse pour s'introduire dans la phrase sans rompre la syntaxe.

Le narrateur utilise aussi les parenthèses pour décrire des comportements très précis : « (Le ton changea, devint pénétrant, dangereux, voluptueux. Et le petit bonhomme [Scipion] prit son regard filtrant, les paupières presque closes.) » (M, 152). Cette intervention décrit très minutieusement l'attitude de Scipion. Il s'agit là de dépeindre de façon rigoureuse des intonations et des regards, qui sont de surcroît très subtils : le ton est « pénétrant, dangereux et voluptueux », ce qui est presque un oxymore. Cette parenthèse traduit pour le lecteur l'expression très complexe du personnage. Le texte guide et s'insinue dans l'esprit du lecteur, comme si le narrateur prenait lui aussi ce fameux ton pénétrant. Le rythme ternaire des adjectifs imite et reproduit le ton emprunté par Scipion. Les indications entre parenthèses décrivent précisément l'intonation et s'en font l'écho grâce au rythme de l'écriture.

Les parenthèses contiennent non seulement des éléments descriptifs, mais itératifs, c'est à dire des actions « répétées plusieurs fois »¹. Elles tiennent parfois lieu d'action et de

¹ Dictionnaire Hachette Encyclopédique (1997)

parole, et raccourcissent ainsi les explications tout en gardant le fond et l'intention. Solal par exemple s'exclame à l'intention de Aude : « J'aime l'humanité et j'aime beaucoup beaucoup l'argent. (Il répéta cette phrase en cinq langues d'Europe.) » (S, 293). Cette astuce permet d'appuyer l'intention du personnage qui répète la phrase comme une litanie, mais elle permet aussi à l'auteur de ne pas avoir à traduire la fameuse phrase en cinq langues. Cette parenthèse synthétise l'action par une sorte d'ellipse, puisque le narrateur ne développe pas les exercices de style du discours de Solal : il retranscrit cependant plus clairement et concisément son intention. A la différence des précédentes, le but de ce genre de parenthèse n'est pas de couper le discours du personnage, mais de le compléter.

Certaines actions itératives sont d'autant plus parlantes qu'elles concernent des gestes, décrits entre parenthèse : « (Pendant soixante secondes environ, il [Scipion] remua l'index en signe de dénégation.) » (M, 175). Ici le lecteur prend vraiment la mesure de la durée du geste, et imagine le jeu du personnage. L'indication est très visuelle et permet au récepteur de ne pas se baser que sur l'idiolecte du personnage pour s'en faire une idée, mais aussi sur sa gestuelle. Ici, le geste de Scipion amène une dimension comique au discours car il ajoute à l'exotisme du personnage. A l'image de son discours, le geste est long et exagéré, ce qui crée une grande cohérence dans l'image que l'on se fait de ce personnage.

Or si les gestes sont importants pour imaginer les personnages, ce sont les parenthèses sur la prononciation qui illustrent le mieux leur personnalité. Le narrateur intervient souvent dans le discours des personnages à l'aide des parenthèses pour éclairer le lecteur sur leur façon de prononcer. Cet aspect est important, car on sait que la restitution très précise de l'idiolecte des personnages cohéniens est une des raisons principales de leur grande présence. Les détails sur la prononciation et les effets de discours des personnages augmentent beaucoup leur charisme et la vraisemblance du récit. Les interventions entre parenthèses de personnages secondaires sont particulièrement parlantes, alors que l'idiolecte des personnages principaux est souvent restitué directement dans les monologues autonomes. Ces intrusions se trouvent très majoritairement dans *Mangeclous*, autour de personnages à l'élocution complexe comme Jérémie et Scipion. Dans *Belle du Seigneur* ou *Les Valeureux*, les défauts de langue de personnages comme Mariette ou Hippolyte Deume sont intégrés dans le discours direct. Or dans *Mangeclous* l'auteur donne des explications précises entre parenthèses sur la prononciation de ses personnages, comme par exemple

Rébecca, l'épouse de Mangeclous : « J'ai une cousine Rachel à Paris que son fils il est interne, interne ! (Elle prononçait « inneterne ».) » (M, 64). Cette précision donne une dimension exotique à Rébecca, qui est caractérisée et individualisée par son idiolecte personnel et original.

L'explication la plus spectaculaire concerne la prononciation de Jérémie. Le narrateur explique longuement et de façon très détaillée sa façon de prononcer chaque son :

(Difficile de dire comment Jérémie prononce. Voici à peu près. Tous les « u » sont prononcés « i ». Les « e » deviennent « é » ou « i ». La plupart des « on , ain, an » sont prononcés « oâ ». Les « un » sont prononcés « aine ». Les « r » sont terriblement grasseyés. « Je suis allée chez un bon coiffeur qui m'a demandé peu d'argent » devient « Jé si allé chez aine bonne coâffèhrr qui m'a démanedé pé dé arrhgeanne. » Impossible de transcrire continuellement et complètement cette étrange prononciation. Les phrases deviendraient incompréhensibles.) (M, 198)

Suite à cette explication, le lecteur est censé avoir une idée nette de l'élocution très particulière de Jérémie, à laquelle l'auteur semble tenir particulièrement. Cette parenthèse est également l'occasion pour le narrateur d'expliquer une bonne fois tous ces détails, et de se dispenser d'une retranscription phonétique pour tous les discours suivants de Jérémie, comme le fait Balzac pour le baron de Nucingen. Le lecteur doit garder à l'esprit la prononciation compliquée de Jérémie et la transposer à chaque prise de parole du vieil homme dans la suite de l'histoire. La précision de la description rajoute à la vraisemblance de la situation. Le narrateur semble connaître vraiment Jérémie, et l'avoir souvent entendu parler. De plus couplée avec les autres descriptions du personnage, cette « étrange prononciation » contribue à le rendre attachant et vulnérable. L'intervention entre parenthèses dirige donc la réception, tout en donnant une dimension plus orale au personnage.

Certaines autres parenthèses ont une fonction de commentaire grammatical, comme dans les énoncés de Madame Deume. Le narrateur insiste sur l'emploi du présent de l'indicatif par Antoinette, pour souligner la perversité de celle-ci vis à vis de sa bonne : « Alors pourquoi désirez-vous (Il est à noter que Mme Deume ne dit pas « désiriez-vous ». Ceci pour laisser quelque espoir à Martha.) avoir congé cet après-midi, mon enfant ? » (M, 445). Cette intervention entre parenthèses est très critique, car le narrateur se sert de ce vecteur pour souligner la méchanceté de Madame Deume. Ce qui ne semblait être au premier abord qu'un verbe conjugué se révèle être, grâce à l'éclaircissement entre parenthèses, une stratégie sournoise. Le narrateur cherche à montrer par d'infimes détails,

comme le temps de ce verbe, comment madame Deume manipule son entourage par méchanceté. En effet au final elle ne laissera pas sortir sa bonne.

L'auteur donne aussi des indications sur les jeux verbaux des personnages. Scipion s'exclame lors d'un de ces interminables récits : « (Avec un accent parisien tragique et des remuements napolitains de la tête :) Mes baisers sont une magie, mes baisers sont un philtre, madame ! » (M, 177). Il ne reste plus au lecteur qu'à s'imaginer la fusion d'un accent parisien et d'un remuement de tête napolitain pour se représenter le jeu de Scipion, qui exagère toujours sa façon d'être et de raconter. Là encore, ce qui ne peut être rendu par l'écriture comme les intonations, les accents, et tout ce qui relève de l'ouïe est décrit pour que le récepteur s' imagine bien l'idiolecte du personnage. Les parenthèses confèrent une grande spontanéité à la parole des protagonistes et donc à la scène. On retrouve cette vivacité lorsque l'écrivain introduit des onomatopées entre parenthèses. Lors d'un dialogue entre Salomon et Mangeclous, ce dernier s'écrit : « Va savoir où elle loge ! (Il souffla et fit pfou, pfou.) » (M, 137). Le narrateur intervient donc parfois pour éveiller des sons, et provoquer chez le lecteur des impressions auditives. Les onomatopées servent à créer une « écoute » plus vivante des personnages. Elles illustrent bien ce désir de vraisemblance et de mise en relief de certains détails sonores ou de particularité de prononciation.

Les parenthèses peuvent servir aux interventions assumées de l'auteur-narrateur, mais aussi aux interventions des personnages eux-mêmes.

1. 3. 2 Les parenthèses dans les paroles des personnages

Certaines parenthèses sont employées pour encadrer des paroles de personnages. Ce procédé est atypique car les parenthèses sont le lieu privilégié des interventions d'auteur. Il est donc intéressant d'analyser le rôle de ces interventions, et le statut des personnages en question. Il est parfois difficile de différencier les parenthèses attribuées à l'auteur-narrateur et celles associées aux personnages. Ainsi par exemple le jeune Solal parle à M. de Valdonne et à son épouse pendant la fête du consulat tout en s'adressant à lui-même : « Il fallait sauver la situation. (Et Lefèvre assommé là-bas ! Désastre et décombres. Toute une vie tragique) » (S, 56). La parenthèse vient compléter les réflexions du jeune homme qui s'inquiète d'avoir assommé son professeur et redoute les conséquences de son geste. Or le

texte dévoile également ses pensées au discours direct libre : « Imbécile, imbécile, petit parleur ! » (S, 56). Les parenthèses viennent donc renchérir et interviennent comme une pensée incidente. L'intervention de Solal entre parenthèses coupe un passage du roman qui est déjà consacré à une de ses réflexions. L'utilisation de la parenthèse n'est pas indispensable à cet endroit du texte, parce qu'il n'y a pas de rupture énonciative entre l'incise et le texte qui l'entoure. Or cet emploi apparemment superflu produit différents effets. D'abord, les parenthèses créent une sorte d'intimité entre le récepteur et le personnage. L'incise semble s'adresser exclusivement au lecteur, qui connaît déjà le sort du professeur Lefèvre. De plus elle produit un effet de surenchère et de spontanéité, comme si cette pensée venait de traverser l'esprit de Solal, et interrompait ses réflexions en cours. Enfin on peut remarquer l'ambiguïté de la construction syntaxique des phrases entre parenthèses. Elles sont à la frontière entre le discours indirect libre et le discours direct libre, et peuvent donc être attribuées au narrateur, même s'il semble plus logique qu'il s'agisse des réflexions de Solal.

Un peu plus loin dans le même passage, la parenthèse interrompt cette fois le récit du narrateur :

Il [Solal] tendit la main que le consul serra avec un léger retard, fit un salut sec (si la première courbette était une erreur, ce dédain compenserait), marcha avec lenteur et majesté jusqu'à la grille et, échappant aux Valeureux, courut comme un fou vers le Dôme, submergé de confusion, mordant son poing. Beau début de victoire ! (S, 56)

Cette intervention a la particularité de s'insérer dans la phrase qui l'encadre sans en altérer la syntaxe. On a l'impression encore une fois qu'il s'agit d'une pensée de Solal dont le lecteur bénéficie grâce aux parenthèses. Le regard critique du personnage sur ses propres actions lui confère une certaine autonomie et fait partiellement oublier la présence du démiurge.

La plupart des parenthèses qui encadrent le discours indirect libre de personnages se trouvent dans le premier roman *Solal*, écrit par Albert Cohen en 1930. Les parenthèses sont apparemment une précaution pour bien différencier la parole du personnage de la diégèse, qui relève plus souvent du narrateur omniscient. Plus tard dans les autres romans, en particulier *Belle du Seigneur*, le narrateur utilise moins les parenthèses pour encadrer les réflexions de personnages. Le discours indirect ou direct libre est souvent développé sans marques typographiques, et crée une véritable ambiguïté sur l'attribution des paroles,

comme par exemple lors du « dialogue des tricoteuses ». Les parenthèses employées dans *Solal* sont principalement le fait du personnage éponyme, ce qui n'est pas innocent. En effet le jeune homme est le protagoniste auquel l'auteur s'identifie le plus, et l'ambiguïté du discours indirect libre souligne cette parenté. Solal est souvent le porte-parole de l'auteur, et les structures dialogiques favorisent cette complicité. Ainsi les parenthèses isolant les pensées de Solal sont proches des parenthèses didascaliques analysées plus haut, parce que le narrateur y est aussi très impliqué.

Certaines réflexions de Solal sont les échos des convictions cohéniennes : « Et le soir, nue (car elle était nue comme les autres femmes, avec mille mamelles !), elle imitait le langage et les gestes de Solal ! » (S, 64). Ces femmes aux « mille mamelles » font peut-être référence à certaines déesses antiques, ou relèvent de l'imaginaire surréaliste. Toutefois, ces mille attributs féminins insistent sur le caractère sexuel et érotique de la femme occidentale. L'attribution de cette intervention est encore une fois délicate. Le paragraphe précédent cette parenthèse met en scène Solal, révolté suite à l'abandon d'Adrienne, et exprimant son indignation au discours indirect libre. La parenthèse contient donc encore une réflexion de Solal, cependant le lecteur est dérouté par l'apparition du propre nom de Solal qu'on pourrait attribuer au narrateur. La parenthèse étant le vecteur privilégié du narrateur pour faire ses commentaires, sa voix ressort souvent en filigrane dans les interventions de Solal. Catherine Milkovitch-Rioux écrit au sujet de cette polyphonie :

La parenthèse est parfois la seule marque de la présence du jugement critique de l'auteur. Elle modalise le discours alors même qu'il est attribué à l'un des personnages et semble procéder d'une focalisation interne.¹

Même les réflexions clairement attribuées à Solal relaient la pensée de l'auteur : « Le plaisir (quel plaisir peut-elle y trouver cette fille de la chair ? Quelles démons d'Astarté, ces femmes, tout de même !), le plaisir sera fort et cependant elle n'associera pas un sentiment de satiété et cætera. » (S, 116). Le déictique « cette » prouve l'actualisation de la phrase, qui prend place dans un paragraphe dirigé par Solal : « Faut-il s'arrêter maintenant ? se demandait Solal. ». Cependant le thème développé dans la parenthèse sur

¹ Catherine Milkovitch-Rioux, *op. cit.*, p. 176.

les femmes vues comme des « démons d'Astarté » rappelle les convictions de Cohen à propos de la femme occidentale. En effet Astarté est une déesse phénicienne, épouse de Baal qui est également évoqué dans les textes cohéniens. Elle symbolise la fertilité et la fécondité, et représente donc pour Cohen la sexualité, et le pouvoir de la femme occidentale.

De même que les intrusions et commentaires du narrateur sur son propre texte, les réflexions du jeune héros sur ses propres actions ou sur les scènes en train de se dérouler créent un effet déroutant et comique. Le lecteur se sent proche de ce personnage dont il connaît les pensées intimes, et apprécie son recul par rapport aux situations. Dans ce roman, Solal est fantasque et spontané, caractère qui est appuyé par ses intrusions entre parenthèses : « Aude interrompit son fiancé pour louer l'ouvrage d'un jeune écrivain auquel elle trouvait un talent fantastique. Solal la regarda pour la première fois. (Elle avait dit « fantastique ». Elle était donc tout à fait vierge.) » (S, 126). Ici l'intervention est très étonnante. Le personnage masculin reprend un mot prononcé par Aude, auquel le lecteur n'avait accès qu'au discours indirect. En réutilisant le terme « fantastique », il transforme en discours direct un mot pris en charge par le narrateur. Voir un personnage analyser le vocabulaire d'un autre personnage, orchestré par l'auteur qui est à l'origine de tous les discours crée une mise en abyme vertigineuse. La remarque de Solal est amusante, car elle répond à une logique très personnelle. Pour lui, le fait qu'Aude emploie le mot « fantastique » prouve très arbitrairement sa virginité. L'absurdité et les excentricités du protagoniste mettent en valeur son caractère extralucide, puisque la jeune fille est véritablement vierge. Comme dans la deuxième partie de *Belle du Seigneur*, Solal est le personnage clé qui oriente la perception du lecteur en se faisant le double de l'auteur.

Certaines parenthèses dans les romans cohéniens peuvent aussi encadrer, contre toute attente, du discours direct. C'est le cas dans *Solal*, lors d'une description de Mme Sarles, la grand-mère de l'héroïne : « Les interventions de Mme Sarles provoquaient le plus souvent une timide semonce du pasteur qui attirait sa femme à l'écart. (—Voyons, ma bonne, voyons.) » (S, 123). L'emploi du discours direct entre parenthèses donne au discours de M. Sarles une dimension répétitive et générale. Couplée avec l'imparfait de la phrase précédente, cette intervention du personnage semble être fréquente et habituelle. Le choix de retranscrire la parole du pasteur au discours direct confère également à cette

phrase une dimension litanique, appuyée par la répétition du mot « voyons ». Le lecteur peut observer une scène privée du vieux couple, et prendre la mesure du rôle de chacun. Le discours direct insiste sur le côté un peu ridicule de la « timide semonce » de M. Sarles, qui comme Hippolyte Deume dans *Belle du Seigneur* est dominé par son épouse, et n'ose pas la contredire. L'auteur semble avoir à dessein placé cet extrait de la réprimande du pasteur pour montrer au lecteur le caractère doux et conciliant de M. Sarles.

Ainsi les parenthèses encadrant les discours indirects ou directs des personnages ont un statut particulier, puisqu'elles permettent au lecteur de mieux connaître les protagonistes et leurs pensées profondes. Elles produisent aussi un effet comique grâce au contrepoint créé par le recul du personnage sur certaines situations. L'ambiguïté plane cependant quant à l'attribution de ces parenthèses, puisque la présence du narrateur est encore visible.

Or le narrateur cohénien n'hésite pas à commenter en son propre nom l'action ou les personnages des romans.

1. 3. 3 Les parenthèses métaleptiques.

A la différence des parenthèses apportant des éléments didascaliques ou des apports sur la prononciation des personnages, les parenthèses-commentaires s'apparentent plutôt à des métalepses. En effet si les premières servent à donner du relief aux actions ou aux prises de parole des personnages, celles-ci nous renseignent davantage sur les points de vue du narrateur. Cette dernière catégorie de parenthèses correspond à l'analyse de Georges Blin sur les parenthèses chez Stendhal, qu'il décrit de la façon suivante : « intrusions directes de commentateur venant statuer en son nom propre sur les faits qui sont rapportés »¹.

Le narrateur se sert des parenthèses pour commenter le récit, sans altérer le rythme de la diégèse ou l'action des personnages. Dans *Solal*, le narrateur complète entre parenthèses une explication à propos du protagoniste : « — Cette fille qu'est-ce que c'est ? demanda-t-il d'un air faussement hagard pour montrer que, distrait, il ne songeait pas à s'étonner du silence (il sauvegardait ainsi son prestige). » (S, 110). Alors que le romancier a

¹ Georges Blin, *op.cit.*, p. 194-195.

déjà avancé une explication en montrant que Solal fait semblant d'être inattentif pour cacher qu'il est troublé par Aude, l'intrusion entre parenthèses ajoute un élément. Le narrateur livre son analyse finale du comportement du personnage, et conclut sa propre explication par cette assertion entre parenthèse : « (il sauvegardait ainsi son prestige) ». La différence entre le commentaire situé après la question de Solal et celui entre parenthèses est perceptible à la réception. Les parenthèses attirent l'attention du lecteur, parce que le texte encadré semble lui être directement adressé. Le narrateur nous explique en aparté le résultat de son analyse, ainsi mieux mis en valeur.

Le narrateur hiérarchise aussi l'importance des discours prononcés par les personnages, comme chez Solal : « Et vous autres, avec une outrecuidance énorme, dix pauvres, dix élémentaires règles de conduite bourgeoise ! (Chacune de ses phrases semblait être la seule essentielle qu'il eût prononcée de toute sa vie.) » (S, 281). Le narrateur insiste sur le ton solennel employé par le jeune homme. Il semble vraiment entendre le personnage, et rapporte au lecteur l'intensité de son assertion. L'effet de vraisemblance est préservé parce que le narrateur prend des précautions linguistiques. En employant le verbe « sembler », il se pose en témoin subjectif et non en auteur tout puissant. Témoin de la scène au même titre que Saltiel, il assiste à la diatribe du héros et note l'importance du ton employé.

Le narrateur se place parfois au même niveau que les autres personnages ou que le lecteur, et place entre parenthèses des interventions naïves. Ainsi on trouve au milieu d'un discours du vieux Maïmon qui s'adresse à Aude la remarque suivante :

Ecoute bien, ô femme de la couche de mon petit-fils, en l'an mille huit cent vingt il avait un emprunt à lots (on ignorait à quel antique défunt faisait allusion le mourant). Un seul emprunt à lots il avait, et il le voulait vendre. (S, 308).

Le « on » inclusif concerne tous ceux qui ne connaissent pas la personne à laquelle fait référence le « il » employé par le vieillard dans son discours. Il s'agit donc du narrateur lui-même, de tous les auditeurs du discours de Maïmon dans la cave, et du lecteur qui ignore forcément aussi à qui fait allusion le grand-père de Solal. Cette ignorance générale rapproche le narrateur de ses personnages, et le lecteur du narrateur. En feignant d'ignorer de quoi il s'agit, l'auteur crée donc une égalité entre le narrateur, le lecteur et les personnages à qui il manque des informations.

Or les commentaires de l'auteur entre parenthèses rappellent parfois que c'est lui le démiurge. En effet à plusieurs reprises dans *Mangeclous* le narrateur donne des éclaircissements à propos de Scipion. Ce dernier vante sans cesse ses conquêtes amoureuses innombrables, et raconte interminablement au pauvre Salomon ses manœuvres de séduction et ses réussites galantes. C'est pourquoi le narrateur rectifie entre parenthèses : « (Qu'on n'oublie pas qu'en réalité le petit navigateur du Vieux Port était un excellent mari et un modèle de fidélité.) » (M, 182). Cette remarque est importante pour le lecteur qui, noyé comme Salomon dans les mensonges de Scipion, y trouve la confirmation que ce dernier fabule. L'intrusion du narrateur crée aussi un effet comique de contrepoint, entre la masse des mensonges inventés par le personnage, et ses véritables agissements. Comme la plupart des personnages Valeureux ou proche des Valeureux, Scipion cultive une vision fantasmée de sa vie et cache derrière ses inventions son côté sincère et touchant, que le narrateur révèle.

A plusieurs reprises l'auteur éclaire d'un nouveau jour le fringant Scipion, en le ridiculisant mais aussi en le rendant sympathique : « (En son ingénuité Scipion croyait que de dire « sic » ponctuait bien une plaisanterie et que ce mot étrange avait une mystérieuse puissance comique.) » (M, 248). L'intrusion entre parenthèse explique pourquoi Scipion abuse du mot « sic », et informe donc le lecteur de l'usage erroné qu'il en fait. Cependant ce commentaire souligne aussi la naïveté et la candeur du personnage, dont l'idiolecte contraste avec les fanfaronnades. Le romancier est ici omnipotent, puisqu'il connaît les pensées et les interprétations non formulées du personnage. C'est aussi le cas pour *Mangeclous*, dont il explique la logique personnelle : « (Pour Mangeclous, tout orateur était un contradicteur et un opposant.) » (M, 30). L'auteur donne entre parenthèses des clefs pour mieux comprendre les personnages, et guide le lecteur à travers la complexité psychologique de ses créatures.

Le narrateur se sert également des commentaires entre parenthèses pour corroborer ce que dit le personnage. En effet lorsque Scipion analyse la relation de la princesse Ingrid de Suède et de la duchesse d'Arques, il ajoute : « Tu vois comme elles rigolent toutes les deux mais on sent que c'est tout du faux. (En cela Scipion disait juste.) » (M, 166). La confirmation du narrateur confère une vraie valeur à la parole du personnage, et lui apporte plus de crédibilité. Scipion est menteur, mais il a parfois une vision juste des rapports

humains. Catherine Milkovitch-Rioux écrit au sujet de ce type de parenthèses : « Ces parenthèses ou incises discursives affirment également un souci d'authentification, dès lors que le romancier s'érige en témoin. »¹. L'auteur prête à son personnage une pensée importante, et la met en lumière par une convaincante intervention entre parenthèses. La métalepse révèle donc ce que pense Cohen de l'hypocrisie royale.

Les parenthèses sont le vecteur privilégié du narrateur pour placer ses commentaires sur le texte, et font partie intégrante de l'écriture. Elles forment parfois une sorte de narration secondaire, car elles sont prétexte à de nombreux va-et-vient dans le récit et à des développements annexes. Les intrusions du narrateur par le biais des parenthèses créent une sorte d'esthétique à part entière, comme on peut le constater par exemple avec une très longue intervention sur le sommeil des Auble (BS, 246) qui interrompt le récit pendant plus d'une page. Le narrateur parsème les romans de petites explications qui accompagnent le lecteur dans le texte. Ainsi il dissipe des ambiguïtés syntaxiques à l'aide d'interventions discrètes :

Car ce vieil Anglais, ce sire John de malheur, que le diable l'engloutisse le plus vite possible afin que nous (ce « nous » signifiait Sol évidemment) puissions prendre sa place, ce vieil Anglais imbécile, dis-je, est mis là pour la figuration. (M, 316)

Comme toujours, la remarque n'est pas anodine : elle permet au récepteur de bien comprendre à qui fait allusion Saltiel, mais elle montre surtout l'admiration et la tendresse fusionnelle que voue le vieillard à son neveu. Les parenthèses favorisent aussi l'introduction d'analepses longuement développées, qui enrichissent le récit. Dans *Belle du Seigneur* le narrateur explique de façon détaillée les rires d'Adrien : « (Le ricanement qui suivit requiert explication [...]) » (BS, 64), ou « (Les rires d'Adrien Deume étaient souvent énormes, mais pour des raisons différentes selon l'interlocuteur. [...]) » (BS, 339). Par ces éclaircissements, il met au jour rétrospectivement les attitudes d'Adrien, et en particulier sa fausseté.

Le romancier prend des risques en expliquant directement au lecteur les agissements de ses personnages ou ses choix narratifs. En dirigeant l'attention du lecteur sur certains éléments de ses romans par le biais des parenthèses, le narrateur ne s'attache pas à rendre

¹ C. Milkovitch-Rioux, *op.cit*, p. 178

son récit fluide et facile d'accès. Les parenthèses suremployées créent parfois des digressions démesurées et des ruptures dans le récit, susceptibles de dérouter le lecteur. Par ailleurs les intrusions d'auteur incessantes, en particulier dans les parenthèses s'opposent à une lecture aisée et au bon fonctionnement du pacte scripturaire.

Ainsi les parenthèses dans les romans cohéniens ont des emplois nombreux et variés, difficiles à classer. Elles sont presque toujours d'une façon ou d'une autre un moyen pour le narrateur de s'introduire dans le récit. Les interventions entre parenthèses sont d'abord là pour éclairer le récit et lui donner plus de relief grâce à des indications proches de la didascalie ou des précisions sur l'idiolecte des personnages. Elles servent également à accorder de l'autonomie aux personnages principaux, en particulier Solal, en donnant accès à ses pensées qui relaient celles de l'auteur lui-même. Enfin le plus souvent elles livrent directement l'avis du romancier sur son œuvre en train de s'écrire, créant une paradoxale impression d'enrichissement et de ralentissement du récit par les digressions.

2- L'incarnation du narrateur dans son œuvre

2. 1 Représentation du narrateur en tant qu'auteur

La présence du narrateur cohénien ne se signale pas seulement par ses intrusions, ses commentaires et ses discours. L'auteur se manifeste également par une véritable incarnation du narrateur. Les figures de l'écrivain sont très présentes dans les romans cohéniens, relayées par le narrateur ou par les personnages. Le narrateur s'inscrit déjà solidement dans les textes, avec des intrusions entre parenthèses et par le biais de métalepses ou de remarques de régie. Ces transgressions familiarisent le lecteur avec l'idée d'un narrateur extradiégétique, concrétisée par la figure de l'écrivain. Le récepteur a l'impression que le texte s'écrit au fur et à mesure, dans la lignée de l'écriture à processus, et toutes les corrections apportées par le romancier renforcent cette idée d'immédiateté. Après avoir étudié les interventions directes du narrateur, il faut observer maintenant les incarnations de celui-ci en tant qu'auteur. De nombreux romanciers s'introduisent dans leurs récits ; or Cohen va plus loin en s'incarnant dans ses textes. Il met en exergue certaines représentations de lui-même écrivain, et donne de l'importance à d'autres personnages qui symbolisent l'écrivain. Ces images nous ouvrent au monde extratextuel puisqu'elles nous donnent accès à l'univers d'écriture. Claire Stolz écrit à ce sujet :

Le narrateur extradiégétique devient extratextuel : il donne l'illusion qu'il est l'auteur assis à sa table et qui prend les décisions stratégiques pour la conduite du récit dont on ne sait plus trop s'il est romanesque ou mémorial.¹

¹ Claire Stolz , *op.cit.*, p.261.

C'est précisément le passage de l'«extradiégétique» à l'«extratextuel» qui crée cette image de l'écrivain omniscient, ou de «l'auteur assis à sa table». L'extratextualité relève non seulement des interventions d'auteurs et des différentes transgressions qui amènent le lecteur à s'interroger sur la figure du romancier, mais aussi des différentes incarnations de la figure de l'auteur. Le glissement du narrateur extradiégétique au narrateur extratextuel est une transgression importante, mais aussi une ouverture qui élargit le regard du lecteur sur le narrateur-auteur. Plus loin dans son livre, Claire Stolz écrit à propos des métalepses une assertion qui est valable pour toutes les intrusions et représentations de l'auteur : «Les métalepses sont donc le lieu d'un trompe-l'œil vertigineux, qui feint de donner à voir l'écriture du roman en train de se faire mais aussi de faire entrer l'univers fictionnel du roman dans l'extrafictionnel.»¹

L'illusion est complète, car la transgression se fait dans les deux sens, du réel vers le fictionnel et inversement. Le narrateur des romans cohéniens, qui ne fait qu'un avec le romancier, prend de l'importance et devient une figure familière pour le lecteur. Il s'agit d'observer ici les différentes manifestations de l'incarnation de l'écrivain, assumées ou détournées.

2. 1. 1 Figure de l'écrivain relayée par les personnages

Le narrateur rappelle souvent son rôle d'écrivain par le biais des personnages, de manière à peine déguisée. A plusieurs reprises dans les romans cohéniens, par une sorte de transgression des frontières et de mise en abyme, les personnages cohéniens parlent des romans auxquels ils appartiennent. On peut penser dans *Mangeclous* à ce fameux dialogue métaleptique entre les Valeureux :

- Je suis un inconnu moi [Saltiel] ? Mais ne sais-tu pas qu'un livre entier appelé « Solal » a été écrit sur moi avec mon propre nom et que l'écrivain de ce livre est un Cohen dont le prénom étrange est Albert. Et que cet Albert, né en l'île de Corfou, voisine de la nôtre, est le petit-fils de l'Ancien de la communauté de Corfou qui faillit épouser ma mère, ce qui fait que cet Albert est en quelque sorte mon parent ! Ne sais-tu pas que dans tous les pays du monde et même à Ceylan, ô Mattathias, on me trouve sympathique grâce à ce livre et ne l'as-tu pas lu ?
- J'ai lu le livre et il ne me plaît pas, dit Mattathias
- Et moi, il me plaît ! dit Salomon. Bisque et rage, moi il me plaît ! Sauf qu'il y a une page où une dame est toute nue. Mais cette page, je l'ai déchirée. (M, 263)

¹ Claire Stolz, *op.cit.*, p. 266.

L'exclamation de Saltiel mêle étroitement le démiurge et ses personnages, et produit un effet très étonnant car le personnage de roman a conscience de son statut. L'incongruité et la transgression sont même poussées à leur paroxysme avec l'évocation d'un lien de parenté entre l'auteur et son personnage ! De plus le discours de Saltiel ne laisse planer aucune ambiguïté, puisque l'écrivain est nommé : « [...] l'écrivain de ce livre est un Cohen dont le prénom étrange est Albert. », ainsi que l'œuvre « Solal ». Cette référence dans *Mangeclous* à un roman précédent permet d'unifier l'univers cohénien, et de donner une grande autonomie aux personnages. En effet suite à ce dialogue, on comprend que les Valeureux ont lu *Solal*, roman dans lequel ils figurent, et ont une opinion à son sujet comme par exemple Mattathias qui n'a pas aimé. Cohen crée ici un effet déroutant et inattendu à la manière de Sterne ou Fielding, puisque ses propres personnages ont un avis sur un roman dont ils sont eux-mêmes les acteurs. Par ailleurs, l'auteur veut prouver qu'il ne cherche pas à influencer le lecteur, puisque même ses créatures n'aiment pas forcément son roman *Solal*. Le lecteur est déstabilisé de voir des personnages de roman prendre du recul et reconnaître leur rôle. Le narrateur leur confère une certaine clairvoyance extradiégétique, et une authenticité certifiée par les explications généalogiques : « [Albert] est le petit-fils de l'Ancien de la communauté de Corfou qui faillit épouser ma mère ». Il s'inscrit ici très explicitement en tant qu'écrivain, mot qui apparaît dans le dialogue (« l'écrivain de ce livre est un Cohen »), et sous son vrai nom. Le patronyme mentionné par Saltiel est le même que celui figurant sur la couverture des romans, c'est donc bien la vraie identité extratextuelle de l'écrivain Albert Cohen. De plus le romancier renseigne de manière détournée le lecteur sur ses origines (« né en l'île de Corfou »), sous couvert des explications familiales de Saltiel.

Le romancier rappelle de temps en temps l'existence de ses livres précédents, de manière à assurer le lien et la cohérence entre eux, mais aussi peut-être pour donner envie au récepteur de les lire. Or pour *Solal*, comme il n'existe pas de roman antérieur, Cohen se réfère au livre en cours d'écriture par le biais de Salomon :

A propos, on m'affirme qu'il existe en un certain lieu un fils de notre race qui écrit notre histoire et qui s'intéresse tout particulièrement à moi. Il m'est revenu que je suis un principal personnage. (Il gonfla ses joues.) Pourvu que ma femme n'aille pas lire ce livre où peut-être on raconte que j'ai été amoureux de la consulesse d'autrefois. (S, 201)

Même si cette fois-ci l'auteur ne se nomme pas directement, il s'agit néanmoins de lui, parce qu'il écrit une histoire dans laquelle figure Salomon. Comme dans la citation précédente, le narrateur insiste sur sa judéité à travers la parole de ses personnages : « un fils de notre race ». Là encore le monde réel et le monde fictionnel se télescopent : Salomon craint que son épouse, qui est aussi un personnage de la fiction, lise le livre extradiégétique. De plus en s'exprimant sur les romans à l'intérieur même des romans, les personnages créent une mise en abyme surprenante. L'écrivain profite de ce vertige pour asseoir sa domination vis à vis des personnages et du lecteur, qui perd ses repères de lecture classique. Ainsi, de loin en loin, le romancier rappelle sa présence et son rôle d'écrivain, mais de manière un peu détournée. Il laisse le soin à ses personnages de rappeler son identité et son œuvre.

Or Albert Cohen n'est pas le seul écrivain qui apparaît dans les romans. Même si l'auteur rappelle qu'il est le seul demiurge, il laisse néanmoins d'autres personnages assumer le rôle d'écrivain au sein de la fiction. Certains de ces personnages-écrivains sont des doubles de Cohen lui-même, comme Solal, mais d'autres sont des parodies de romanciers, comme Adrien Deume. Dans *Mangeclous*, Saltiel rapporte aux autres Valeureux le projet qu'a Solal d'écrire un roman. La situation est biaisée car Solal n'est pas présent dans la scène ; cependant le lecteur comprend que ce dernier a inventé cette histoire de roman pour demander discrètement conseil à son oncle sur sa ligne de conduite, sans se compromettre. Saltiel rapporte au discours direct les questions de son neveu à propos d'Ariane :

« Oncle, répondez oui ou non, sans réfléchir. Le personnage doit-il retourner chez elle et la séduire rapidement, ce qui est hélas facile. Ou bien doit-il faire comme la plupart, c'est à dire tâcher de la revoir dans quelque bal mondain [...] Ou bien, troisième possibilité, doit-il retourner avec la valise mystérieuse ? » (M, 359)

Or l'histoire de Solal est bien celle d'un personnage de roman. Le romancier se questionne donc lui-même sur le destin de son personnage. Le lecteur se retrouve dans une situation complexe car Saltiel, un personnage de fiction, donne son avis sur le comportement de Solal, le protagoniste. Tout se passe comme si Saltiel conseillait l'écrivain sur la conduite de son protagoniste par rapport à Ariane, situation qui conduira d'ailleurs à la scène liminaire de *Belle du Seigneur*. En effet cette discussion a aussi pour fonction d'introduire la future passion d'Ariane et Solal, et l'auteur place à cet endroit un

effet de suspense avec la « valise de mystère » (M, 359). A ce stade du roman, ni les personnages ni le lecteur ne savent ce que contient cette valise, et cela éveille la curiosité de chacun. Le chapitre se clôt d'ailleurs sur cette phrase : « Ils allèrent, Salomon fermant la marche et tâchant de deviner le contenu de la valise. » (M, 360). Cette fameuse valise forme un pont entre les romans *Mangeclous* et *Belle du Seigneur* : on apprend au chapitre 34 de *Mangeclous* ce qu'elle contient et Solal utilise les déguisements pour essayer de séduire Ariane au début de *Belle du Seigneur*. Dans cet exemple Solal incarne un romancier qui est l'exact double d'Albert Cohen, puisqu'ils travaillent sur le même roman avec les mêmes protagonistes. Cependant l'idée du roman est un subterfuge de Solal pour parler allégoriquement de sa « vraie » vie, qui est donc la vie d'un personnage de fiction. D'autres personnages-romanciers apparaissent dans la tétralogie cohénienne et participent en creux à la représentation de la figure de l'écrivain.

Les deux personnages écrivains, Jacques de Nons et Adrien Deume, présentent en effet des similitudes : ils sont tous deux naïfs, et abandonnés par leurs femmes à cause de Solal. Les deux hommes ne sont évidemment pas les porte-parole de l'auteur parce qu'ils sont souvent rabaissés, surtout Adrien. Toutefois ils ne sont pas non plus des personnages tout à fait négatifs, et le narrateur montre par moments qu'ils sont maladroits plutôt que méchants. Or ils sont tournés en ridicule dans leur rôle de romancier et représentent ironiquement les mouvements littéraires que Cohen exècre. Ainsi on trouve dans Solal une longue description du livre de Jacques de Nons :

C'était un roman de cent quatre-vingts pages aérées, intitulé « Amitiés » et dédié au prince de Tour et Taxis. Des images distinguées. Des prénoms masculins et féminins se mouvaient, se rejoignaient, s'éloignaient, poissons crevés. Un livre composé, équilibré, harmonieux, décanté, dépouillé. [...] Jacques expliqua qu'il avait voulu faire une œuvre arbitraire et gratuite, qu'il était las des personnages trop sanguins. « Un défi en somme à la psychologie. » Le mari s'appelait Marie, la femme s'appelait Claude. Solal pensa à Sancho, au général Ivolguine et aux Valeureux. (S, 134)

Cette présentation de l'œuvre de Jacques met en valeur des influences artistiques très conceptuelles et formalistes. Alain Schaffner rappelle que par cet exemple « Cohen prend position contre les romans brefs des années 20 (les romans de Gide en particulier ou ceux de Radiguet) »¹. L'auteur marque son désaccord par des expressions vigoureuses comme « poissons crevés », ou « arbitraire et gratuite », prouvant qu'il reste critique à

l'égard de ce genre de romanciers. Jacques de Nons en tant qu'écrivain incarne exactement la mouvance littéraire que Cohen dénigre. Le narrateur se montre ironique directement, mais aussi à travers les réactions de Solal analysant le roman de Jacques. L'auteur se définit lui-même à l'opposé des conceptions romanesques de Jacques de Nons. En prenant le contre-pied de Jacques ou d'Adrien il affirme discrètement son opinion tout en les décrédibilisant, et renvoie de lui-même une image en creux. Dans *Belle du Seigneur* le mari d'Ariane se découvre une vocation d'écrivain, et décide d'écrire un roman sur Don Juan dont il parle à Solal :

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 [...] (S, 377)

Une fois encore Cohen déguise une critique en se servant de ce personnage peu crédible et peu charismatique. Le courant du Nouveau Roman est ici indirectement l'objet de ses attaques ironiques. Adrien et Jacques incarnent anachroniquement certains mouvements formalistes allant contre la tradition, et en particulier en littérature contre l'intrigue et les personnages : « sans événements et en quelque sorte sans personnages » . Cohen affirme son incarnation d'auteur en stigmatisant ces mouvements. Les personnages–écrivains dans la tétralogie romanesque sont souvent des contrepoints visant à valoriser le narrateur. Ils véhiculent implicitement la satire de certains mouvements littéraires, de manière à mettre en lumière l'écrivain extratextuel Albert Cohen.

Ainsi, de manière déguisée, le narrateur met en scène ses personnages pour se faire valoir et revendiquer ses opinions littéraires. Il détourne les personnages de leur univers de fiction pour les placer sur un plan extradiégétique voire extratextuel, puisqu'ils sont parfois comme Saltiel des conseillers ou des inspireurs. Ces situations mettent nettement en scène l'écrivain, qui dirige les personnages et les transgressions de façon à ne jamais se faire oublier. Le lecteur est souvent confronté à ses commentaires, mais le narrateur va plus loin en faisant ici mention de son nom, et de sa fonction d'écrivain. Les mises en abyme font perdre au lecteur ses repères habituels, et mettent en lumière l'incarnation de l'écrivain. Les personnages-romanciers comme Jacques ou Adrien, qui permettent la parodie de certains courants littéraires mettent eux aussi le romancier en valeur. Grâce à l'effet de contrepoint,

¹ Alain Schaffner, *Albert Cohen dans son siècle*, éd. Le Manuscrit, 2005, p. 369.

ils aident le lecteur à prendre du recul pour mieux percevoir la figure de l'écrivain, qui se représente lui-même dans tous les romans. Or cette figure d'écrivain qui s'inscrit dans une histoire personnelle peut aussi prendre une dimension de personnage.

2.1. 2 L'écrivain en tant que personnage

Albert Cohen s'incarne volontiers en tant qu'écrivain dans ses romans, soit par ses intrusions, soit par des métalepses représentatives. Il se met en effet en scène pour rappeler son rôle de démiurge, et pour affirmer son esthétique romanesque par opposition à celle de certains de ses contemporains. Il est d'ailleurs intéressant de constater que l'écrivain cherche à s'incarner pour prouver sa toute puissance, et s'octroie par-là un statut quasiment divin dans ses romans. Or les essais autobiographiques apportent de nombreux éléments pour mieux situer le parcours du romancier, et déterminer le point de fusion entre la personne et le personnage.

Les représentations de l'écrivain dans des œuvres de fictions amènent forcément à s'interroger sur le statut du personnage. Du moment qu'il se représente dans la diégèse, le romancier n'est-il pas un personnage ? La conscience d'une histoire personnelle et d'une évolution du statut de l'écrivain vont dans ce sens, et font effectivement envisager la possibilité d'un écrivain-personnage, après avoir observé les personnages-écrivains. Dans plusieurs des œuvres d'Albert Cohen, et en particulier dans les essais autobiographiques comme *Ô vous frères humains*, le narrateur mentionne le jour de ses dix ans. Ce jour-là à Marseille un camelot antisémite lui fait prendre conscience de sa judéité par de violentes insultes, et change sa perception de ce qui l'entoure. Cet événement marque brutalement son entrée dans le monde adulte et dans la religion, mais aussi dans l'écriture et dans le monde romanesque. Clara Levy formule cette idée de la façon suivante : « L'écrivain se présente lui-même comme entrant, en tant que personnage livresque, dans l'univers romanesque le jour de ses dix ans, c'est-à-dire précisément le jour où la stigmatisation antisémite le relègue au ban de la société »¹. Le traumatisme lié à la violence verbale du camelot pousse le jeune Albert à trouver un monde plus accueillant, celui de l'écriture et du roman. Or dans les œuvres, cet épisode de la vie du jeune garçon marque aussi son entrée

en tant que personnage dans l'univers de l'écriture, « en tant que personnage livresque ». L'agressivité du camelot et de ses pairs donne envie au jeune garçon de se réhabiliter et de prouver au monde entier les qualités du peuple juif. D'après les essais, Cohen veut montrer que c'est à partir de ce jour-là qu'il a développé sa vocation d'écrivain :

Et la révélation me vint soudain que plus tard, oui plus tard, lorsque je serais grand, je me vengerais plus tard d'une manière illustre et délicate. Je jurais que, lorsque je serais grand, je leur dirais, du haut d'une montagne, je leur dirais ce qu'ils m'avaient fait quand j'étais un enfant sans défense. Oui, je leur raconterais tout et ils pleureraient de remords. (FH, 93)

Le besoin de revanche (« je me vengerais plus tard ») éveille chez Albert Cohen le désir de pouvoir expliquer, et décrire cet épisode : « je leur dirais ce qu'ils m'avaient fait quand j'étais un enfant sans défense ». Le moyen le plus pacifiste de « se venger », et de « raconter tout » semble être l'écriture, « une manière illustre et délicate » de se réhabiliter. Albert Cohen cherche donc à placer au cœur de cet événement l'origine de sa vocation d'écrivain. Cependant l'écriture des essais est rétrospective, elle est donc forcément modifiée et arrangée par l'auteur. Or même s'il s'agit d'un essai autobiographique, le jeune Albert a le statut d'un personnage livresque. Bien qu'identifié et daté, le « moi » du passé raconté apparaît comme un personnage. Ce personnage-auteur évolue au fil des œuvres, et il est perçu comme une figure d'écrivain à partir du jour de ses dix ans.

Cette vocation est aussi attribuée à une intervention divine, et l'écrivain se décrit comme guidé par Dieu, dans un poème intitulé « Cantique de Sion » :

Ce matin de prière /La main de mon Dieu a donné vie à mon bras qui tremblait /La main de mon Dieu a redressé mes épaules /La main de mon Dieu se pose sur mes reins /Seigneur je sais encore tracer les lettres de Ton ordre /Et mes paroles sont flèches de Tes doigts /Appelle /Et chante en terre étrangère /A dit mon Dieu ²

La figure de l'écrivain est ici légitimée par l'intervention divine, qui guide le tout jeune auteur vers l'écriture et la religion. Ce poème est écrit cinq ans avant *Solal*, et marque les débuts de la carrière de l'écrivain, après des textes comme « Projections » en 1921. La représentation du narrateur en tant qu'auteur a donc un point de départ et une justification, principalement dans les essais autobiographiques et dans les poèmes. Or toutes les figures d'écrivains qu'on trouve dans les essais ont un lien avec celles des romans, et font de

¹ Clara Lévy, « Le prophétisme dans l'œuvre littéraire d'Albert Cohen », *Cahiers Albert Cohen*, n°4, p. 66.

² « Cantique de Sion », *La revue juive*, n°4, juillet 1925.

l'auteur un personnage à part entière. La connaissance des œuvres autobiographiques d'Albert Cohen permet en effet de repérer dans les romans les différentes manifestations de l'écrivain.

Il est difficile de considérer le romancier comme personnage à part entière, cependant celui-ci s'inclut largement dans la diégèse en commentant l'action et les personnages. Même s'il n'est pas sur le même plan que les autres personnages, il appartient au récit qui serait très différent sans cette figure de l'écrivain. Les autres personnages semblent le connaître, comme Saltiel ou Salomon qui évoquent les romans cohéniens et qui nomment même Albert Cohen. Cependant ils en parlent comme de l'auteur, et non comme d'un personnage pareil à eux. Catherine Milkovitch-Rioux analyse ce phénomène dans son livre :

Au premier degré apparaît évidemment la figure de l'écrivain-narrateur qui organise le ballet des personnages ; mais cette figure d'écrivain authentique acquiert, dans un jeu de reflets au sein de la narration redoublé par les références intertextuelles, un statut de personnage à part entière qui fonde toute une réflexion sur la création littéraire¹

L'écrivain en tant que personnage conduit le lecteur à réfléchir sur le statut du narrateur-auteur. Toutes les apparitions de la figure de l'écrivain et toutes les interventions du narrateur sont voulues et calculées, mais semblent spontanées. Le romancier devient un véritable personnage de roman, car il a une histoire et une implication. Cela se manifeste par un réseau d'intertextualité dans les romans, et la présence de personnages doubles de l'écrivain qui se manifestent à travers « un jeu de reflets ». Même s'il n'est pas au même niveau que les autres personnages, le narrateur est fortement ancré dans les romans et leur confère une profondeur qui amène à réfléchir sur « la création littéraire ». La représentation de la figure de l'écrivain crée des mises en abyme et des relations complexes entre le lecteur, les personnages et le romancier. Pour considérer l'auteur comme un personnage il est toutefois important de se référer aux essais autobiographiques, qui déterminent un point de départ et une légitimité. Or la figure de l'écrivain au sein du roman est très différente de celle de l'autobiographie, car elle est beaucoup plus transgressive si on se réfère au roman réaliste. Catherine Milkovitch-Rioux souligne cette distinction :

¹ Catherine Milkovitch-Rioux *op.cit.*, p. 166.

[L'auteur] est l'objet d'un curieux dédoublement qui l'érige à la fois en sujet écrivain, en « moi » (Val, 821), et en objet écrit, en personnage. Le procédé utilisé au sein de l'œuvre autobiographique, est intégré de manière originale à l'œuvre romanesque dans laquelle il prend une toute autre signification.¹

En effet au cœur de l'intrigue romanesque, l'apparition de l'écrivain est beaucoup plus saisissante que dans les essais autobiographiques. Lorsqu'il apparaît dans le récit, le narrateur devient un personnage sous sa propre plume. L'auteur en tant qu'« objet écrit » est en effet un personnage, mais plus encore lorsqu'il apparaît dans le roman comme référent intertextuel. Ce comportement témoigne d'un besoin de laisser une trace dans les œuvres, mais aussi de s'inclure dans un monde romanesque immortel et impérissable. Toutefois, selon Catherine Milkovitch-Rioux, cette inclusion de l'auteur dans son roman exprime aussi un refus du romanesque, et une critique implicite de la fiction qui ne doit pas primer sur la vie.

Ainsi la représentation du narrateur en tant qu'auteur passe aussi par une réflexion sur la création littéraire et le personnage. Du moment qu'elle est intégrée au roman, la figure de l'écrivain devient un personnage au statut particulier, dont nous connaissons l'origine et la vocation grâce aux essais autobiographiques.

2. 1. 3 Représentation de l'écrivain écrivain

Le narrateur s'incarne lui-même de façon évidente par le biais d'interventions gratuites dans lesquelles il se met en scène. Dans la tétralogie romanesque cohénienne l'écrivain fait souvent référence au temps de l'écriture et à son activité. Ces incursions dans l'extratextuel rappellent la présence du démiurge, qui au-delà de la narration est bien un romancier à sa table de travail.

A plusieurs reprises dans *Mangeclous* le narrateur se représente en train d'écrire, et explique qu'il est pressé. Cette constatation extradiégétique a une incidence directe sur l'écriture, car l'auteur doit par exemple abrégé :

Je viens de relire ce chapitre et je m'aperçois que je n'ai rien dit de ce que Mangeclous appelait son appartement, en réalité les trois petites caves d'une maison tombée en ruine. Mais pas le temps de faire des phrases car il est deux heures du matin et j'ai sommeil. Donc style télégraphique. (V, 33)

¹ Catherine Milkovitch-Rioux, *Ibid.*, p. 184.

Le narrateur fait une pause dans le récit et semble dévoiler son organisation dans le travail : il relit ce qu'il vient d'écrire, et constate qu'il a oublié de parler de l'appartement de Mangeclous. Or dans cette intervention deux représentations se confondent, d'une part celle de l'écrivain, et d'autre part celle de la personne, qui comme tout être humain a besoin de dormir : « il est deux heures du matin et j'ai sommeil ». L'auteur feint de présenter ses techniques d'écriture, et surtout la conséquence de sa fatigue sur celles-ci : « Mais pas le temps de faire des phrases [...] Donc style télégraphique ». La personne rattrape le personnage, puisque la fatigue pousse apparemment l'écrivain à abrégé son récit. Ceci est encore une conséquence de la représentation de la figure de l'écrivain : en modifiant son style d'écriture et en passant au « style télégraphique », le narrateur impose ses décisions au lecteur. Se dévoiler en tant qu'auteur implique aussi de pouvoir se comporter très librement vis-à-vis du lecteur, et de donner l'illusion que les modifications apportées au texte se font en direct.

Le narrateur s'exprime beaucoup sur l'écriture dans *Mangeclous*, et se met par conséquent en scène en tant qu'écrivain. Ainsi il partage ses prétendues préoccupations avec le lecteur, comme ses échéances éditoriales déjà citées : « Qu'on excuse la manière peu ordonnée dont je vais en parler. Mais ce chapitre est écrit au dernier moment et le manuscrit doit être remis demain à l'éditeur. » (M, 48). Le romancier nous fait entrer dans le temps de l'écriture, en introduisant un déictique temporel « demain ». Le fait de se représenter dans sa condition d'écrivain permet au narrateur de justifier certains choix, comme le « style télégraphique » ou « la manière peu ordonnée » de décrire Mangeclous. Encore une fois, ce procédé est surtout un moyen pour l'écrivain de se mettre lui-même en scène dans des situations probablement fictives, et de rappeler que lui seul décide du devenir du texte.

Le roman *Mangeclous* comporte de nombreuses réflexions sur l'intrigue, la diégèse et la façon d'écrire. L'auteur est obligé d'établir des priorités dans la construction de son récit, et explique cela au lecteur. Ainsi au début du roman il regrette de ne pas pouvoir raconter davantage d'histoires valeureuses :

Ah, que ne puis-je écrire un livre où, sans nécessité de suivre une action, je raconterais infiniment de petites histoires valeureuses sans lien les unes avec les autres. Reprenons notre récit. (M, 52).

Il s'agit là de préoccupations narratoriales que le romancier partage avec le lecteur en expliquant son idéal d'écriture, selon lequel il pourrait raconter des anecdotes « sans nécessité de suivre une action ». Puis il semble se raviser et décide à l'impératif de continuer l'histoire : « Reprenons notre récit. ». Cette intrusion sert à mettre en lumière les Valeureux, et à montrer le plaisir qu'éprouve l'écrivain à raconter leurs péripéties. Cependant un peu plus loin l'écrivain, en s'exprimant à propos de Jérémie, souligne la futilité des anecdotes sur les Valeureux :

J'aurais tant de choses à dire, tellement plus importantes que toutes ces histoires valeureuses. Un jour viendra. En tout cas, je t'aime tel que tu es, mon livre auquel je me mets en ce matin noir d'hiver [...] (M, 270)

Les changements d'avis de l'écrivain et ses hésitations renvoient de l'artiste une image d'homme insatisfait et tourmenté, mais lui confèrent aussi une dimension humaine. Les transgressions permettent à l'écrivain de s'exprimer sur les différentes possibilités d'écriture et sur les choix qu'il doit mener. Le lecteur se sent donc intégré à la conception de l'œuvre, et croit assister à sa genèse. Les différentes représentations de l'écrivain le révèlent en proie au doute et au regret, ne sachant pas vraiment quelle priorité donner à ses romans. Cette instabilité met l'accent sur une grande spontanéité de création, et une apparente transparence vis-à-vis du lecteur. Cette transparence n'est qu'illusoire puisque tous les textes cohéniens sont retravaillés, mais le narrateur veut y faire croire. Il insère une adresse à son livre en cours d'écriture, sous la forme d'une déclaration d'amour : « je t'aime tel que tu es, mon livre ». Cette profession de foi renforce le lien de filiation entre le créateur et son texte, que le romancier déclare aimer même s'il est imparfait. Cette remarque est aussi une façon d'assumer son œuvre face à la critique, en reconnaissant ses défauts mais en prenant néanmoins son parti.

Le narrateur veut apparemment montrer qu'il ne décide pas de tout, et que la création est aléatoire. Il explique dans des notes sur *Mangeclous* qu'il avait prévu à l'origine une place réduite pour les Valeureux, qui s'est finalement élargie :

Comme on a pu voir, ce roman est un intermède dont Solal est le plus souvent absent. Je me suis résigné à laisser gambader mes Valeureux en toute liberté pendant trente jours. En commençant, j'avais l'intention de leur mesurer la place et de ne leur concéder que trois ou quatre chapitres — le reste du livre devant être consacré à Solal et à une femme. Mais ils se

sont fourrés partout. Et ces valets sont devenus les maîtres du jeu. Et les trois ou quatre chapitres sont devenus quarante ou cinquante.¹

L'écrivain cherche à prouver qu'il est libre et indépendant, écrivant au fil de la plume, et surtout se laissant diriger par ses personnages. La formulation confère aux Valeureux une grande indépendance, comme s'ils échappaient au demiurge pour devenir « les maîtres du jeu ». L'auteur s'efface dans cette analyse de son œuvre, et laisse le beau rôle à ses personnages comme certaines fois dans les remarques de régie et de mise en scène. Cependant si le narrateur se retire parfois du récit c'est souvent pour mieux réapparaître.

Le moindre détail est un prétexte que saisit l'auteur pour se mettre en scène. Au cours d'une description, Saltiel lit aux autres Valeureux la fausse lettre du docteur Weizmann : « Quant à Saltiel, il était plus blanc que la feuille sur laquelle j'écris avec un plaisir extrême car en ce moment j'entends une chanson populaire espagnole » (M, 257). L'appareil de l'écrivain est encore représenté ici avec la feuille de papier, comme plus haut avec la phrase, le style, ou les chapitres. Le narrateur s'incarne dans un contexte de narration et souligne la spontanéité de l'écriture par l'évocation simultanée d'une chanson (« en ce moment »). Ce renvoi brutal de l'expression du personnage « blanc comme une feuille » au monde et au temps de l'écrivain oblige le lecteur à prendre du recul et à réajuster sa vision du roman. Le glissement continu de la fiction à la prétendue réalité qu'impose le narrateur nous donne une distance critique car l'illusion réaliste est sans cesse remise en question. Paradoxalement le lecteur se sent davantage impliqué dans le récit, que l'aléatoire de l'écriture rend fragile et captivant.

Cette fragilité est aussi mise en valeur lorsque le narrateur rapporte ses hésitations sur les événements à développer ou non. On assiste dans *Les Valeureux* à un dialogue (peut-être inventé) entre l'écrivain et sa compagne à qui il dicte le texte, à propos de certains détails de l'histoire. Celle que le romancier appelle « Bien-Aimée » lui pose des questions sur le déroulement des événements, ce qui donne à la création littéraire une spontanéité proche du dialogue et du conte. A chaque nouvelle question, le conteur semble inventer la suite :

¹ *Mangeclous*, notes et variantes, in *Œuvres*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993, p. 1279.

Et ensuite ? a demandé Celle à qui je dicte. Ensuite Bien-Aimée, les Valeureux se promenèrent jusqu'au soir sur le pont de la quatrième classe [...] Et après ? m'a-t-elle demandé ? Après, lorsque la nuit fut venue, silencieuse aux longs voiles, ils s'assirent en rond [...] Et après ? Après, ils burent un dernier verre de vin de Corfou [...] Quels desserts ? Eh bien, des triangles au miel, de délicieux feuilletés bourrés de noix et tout suintants de sirop [...] (V, 236)

Cette intervention présente l'écrivain dans son processus de travail habituel, puisque nous savons qu'Albert Cohen dictait ses textes, en l'occurrence ici à son épouse Bella Cohen. Ce passage cherche à illustrer l'évolution du travail d'invention au fur et à mesure des questions. Le narrateur se manifeste ostensiblement pour décrire cette grande scène d'amitié entre les Valeureux, et prouve que la figure de l'écrivain est plutôt du côté du conteur, grâce à l'oralité du dialogue.

Ainsi la figure de l'écrivain est extrêmement représentée dans la tétralogie romanesque. Elle est relayée par les personnages qui perpétuent sa renommée à travers des références intratextuelles, ou par le biais de personnages-écrivains qui renvoient de manière contrapuntique au véritable écrivain Albert Cohen. L'auteur est également inclus dans la diégèse et peut être considéré comme un personnage car il est un « objet écrit »¹, ayant une histoire narrée dans les essais autobiographiques. Enfin le narrateur lui-même ne cesse de véhiculer des images de l'écrivain retravaillant son texte, et s'interrogeant à son sujet.

Nous allons voir dans une deuxième partie que le narrateur ne s'incarne pas seulement en tant qu'écrivain, mais aussi en tant que personne.

¹ Catherine Milkovitch-Rioux, *op.cit.*, p. 166.

2. 2 Représentation du narrateur en tant que personne

La représentation du narrateur en tant que personne est beaucoup plus discrète que celle du narrateur en tant qu'écrivain. En effet l'auteur semble être plus pudique sur son statut d'être humain que sur son statut de romancier. Les manifestations du narrateur en tant que personne sont davantage ciblées et parcimonieuses. Il est difficile à travers les romans d'avoir une vue d'ensemble d'Albert Cohen. Les figures de l'écrivain en tant que personne sont ponctuelles dans les romans, alors que les essais autobiographiques en sont le lieu privilégié. Le narrateur se dévoile parfois, ce qui permet au lecteur d'observer les quelques aspects de sa personnalité mis en lumière. Ainsi les évocations de lieux chers à l'écrivain renseignent sur sa personne, puisqu'il y place certaines scènes de ses romans tout en rappelant son propre attachement à ces endroits.

L'incarnation du narrateur en tant qu'être humain est souvent empreinte de nostalgie. Dans les romans parus après *Solal*, l'écrivain se sent vieillir et fait souvent allusion à son âge et à sa santé. L'obsession morbide des essais autobiographiques transparaît également dans les romans, à travers certains personnages et certaines interventions du narrateur. Lorsqu'il se dévoile en tant que personne, l'écrivain insiste sur sa vulnérabilité et sa finitude, ce qui contraste avec la toute-puissance du démiurge. L'image d'un auteur vieillissant est transmise par une mélancolie latente et des incursions dans le passé. Les souvenirs sont cependant beaucoup plus nombreux dans les essais, où le narrateur se représente majoritairement en tant que personne, et souvent pendant l'enfance. Or les romans sont un exutoire du présent qui permet indirectement au vieil homme d'échapper à ses obsessions de vieillesse et de mort. Clara Levy évoque cette nostalgie de la façon suivante :

De manière très nette, Albert Cohen et ses personnages sont donc porteurs de l'idéal d'une époque révolue, qu'ils rappellent à leur souvenir dès que la période contemporaine leur devient insupportable. Cette époque est celle de l'enfance qui — même évoquée avec ironie et lucidité — demeure une référence ultime et privilégiée.¹

¹ Clara Lévy, *art.cit.*, p. 66.

Dans les romans, l'enfance du narrateur n'est pas évoquée directement. Elle apparaît en filigrane pour qui connaît l'œuvre autobiographique, à travers la découverte de sa vocation d'écrivain le jour du camelot ou par le biais de certains personnages chargés d'une dimension autobiographique.

La personnalité de l'auteur se dessine de manière très positive lorsqu'il évoque ses proches. Dans les derniers romans qui marquent une nouvelle période de sa vie personnelle, Cohen place dans ses textes des références à sa fille ou à sa femme Bella Berkowich. Ces hommages révèlent un aspect de l'homme, à travers la relation sereine qu'il semble entretenir avec sa femme et la place importante qu'occupe son entourage dans sa vie.

La représentation du narrateur en tant que personne est fragmentaire dans les romans, et s'étoffe au fur et à mesure que le lecteur rencontre des bribes de souvenirs dans le texte. L'écrivain en tant qu'être humain est beaucoup plus fragile et nostalgique que l'écrivain professionnel, qui est dominant et souvent ironique.

2. 2. 1 Importance de l'entourage proche de l'auteur

Il est intéressant d'observer dans un premier temps une facette heureuse de la personnalité de l'auteur que celui-ci dévoile dans les romans. Il convoque en effet à plusieurs reprises ses proches dans son récit, et en particulier dans *Les Valeureux* sa femme Bella Cohen. A travers les évocations de son épouse, c'est un portrait en creux du romancier en tant que mari qui se dessine. Le narrateur semble être un homme aimant et galant : « Les Valeureux se promenèrent [...] humant les senteurs de la mer Ionienne, qui est ma mer, et à vous seule, Bien-Aimée, en douceur comparable. » (V, 236). Cette incise s'inscrit dans une sorte de dialogue fictif entre l'écrivain et son épouse au sujet des Valeureux. L'élégante digression laisse deviner un homme affectueux, célébrant à la façon du Cantique des Cantiques les qualités de son épouse et la mer de son enfance : « ma mer ». Le vouvoiement et l'inversion grammaticale rajoute de la solennité au sentiment et à l'hommage rendu, ainsi qu'une certaine poésie : « à vous seule, Bien-Aimée, en douceur comparable ».

La jeune femme est présente dans tout le passage sur les Valeureux, et la vie du couple semble concorder avec le temps du récit. Ainsi lorsque cinq cousins en bateau

s'endorment dans la fiction, le dialogue rapporté entre l'écrivain et sa compagne s'achève en même temps: « Et voilà, c'est fini, ils dorment tous maintenant. Allons dormir aussi, Bonne nuit, mon aimée. » (V, 249). L'auteur insiste sur le fait que lui et son épouse s'endorment en même temps que les personnages, dans une parfaite coordination. La vie du romancier fait irruption dans le récit, et montre au lecteur les bribes d'une relation de couple apparemment heureuse.

Le narrateur fait apparaître Bella Cohen dans le récit pour mettre en valeur le processus de création et l'organisation du travail, mais aussi la complicité du couple. En effet au début du roman *Les Valeureux*, un autre dialogue entre l'auteur et celle qui prend sa dictée est retranscrit. Ce passage apporte des éléments sur les méthodes de travail du romancier et éclaire le lecteur sur les rapports professionnels et affectifs de l'écrivain avec son épouse :

« Ne pourrais-je pas en ajouter encore un peu ? » lui ai-je demandé. Comme elle est raisonnable, elle m'a répondu : « Vous en avez déjà tellement dit sur Mangeclous, il faut savoir s'arrêter. » Mais elle a deviné ma déception, m'a regardé avec une étrange pitié de tendresse. Elle sait que toutes ces longueurs feront du tort à ce livre et que ce n'est pas malin d'en dire trop. Mais elle sait aussi que j'écris surtout pour notre plaisir, à elle et à moi, et en somme assez peu pour le succès, ce succès si cher à tous ces futurs cadavres. Alors, parce qu'elle est aussi douce que belle, et bonne plus encore que sage, elle m'a dit maternellement : « En somme, oui, vous pourriez en mettre encore un peu. » (V, 28)

L'auteur veut montrer ici le rôle que joue sa femme dans la conception des œuvres, et souligner son influence. Il s'efface et met en valeur les conseils et le bon sens de son épouse : « Elle sait que toutes ces longueurs feront du tort à ce livre [...] ». Ce passage est prétexte à la valorisation de la complicité du couple. Ainsi Bella Cohen connaît très bien son compagnon, et devine tacitement ce qui lui ferait plaisir, c'est-à-dire parler davantage de Mangeclous. Cette connivence passe par « une étrange pitié de tendresse » et un rapport maternel, sentiments que Cohen apparente au véritable amour. L'écrivain rend hommage à son épouse à l'aide d'adjectifs valorisants. Ainsi elle est « raisonnable », « aussi douce que belle » et « bonne plus encore que sage ».

Le narrateur cherche ici à donner une image positive de son couple, qui est le contraire des couples romanesques et passionnés de ses œuvres. Il s'agit aussi de prouver d'une façon détournée que l'écrivain ne cherche pas le succès, et écrit par amour, donc pour de nobles raisons : « j'écris surtout pour notre plaisir, à elle et à moi, et en somme assez peu pour le succès ». La dimension humaine du narrateur prime ici sur la dimension

professionnelle puisqu'il révèle les détails d'une collaboration conjugale fructueuse, et explique que le plaisir est plus important que le succès.

Or son rapport avec sa compagne conduit le romancier à des considérations sur la mort à cause de leur différence d'âge. Le vieil homme pense que son épouse encore jeune lui survivra probablement et qu'il ne pourra pas l'accompagner lorsqu'elle sera âgée. Dans *Les Valeureux* le récit est interrompu pendant plus d'une page par une description de la jeune femme marchant précautionneusement sur du verglas, observée de la fenêtre par son époux. Le narrateur explique que la voir marcher ainsi lui rappelle qu'un jour elle aussi sera vieille, et il exprime son regret de ne pas pouvoir être présent pour elle à ce moment là. L'approche de la mort rend le romancier sensible voire sentimental : cela transparaît dans les essais autobiographiques qui deviennent imprégnés de nostalgie vers la fin de la vie d'Albert Cohen. L'auteur décrit à la fin de ce chapitre 18 son attachement pour sa jeune épouse, qui le renvoie à sa propre fin :

Ce flot d'amour avec les larmes, c'est parce que j'ai su que je ne serai pas là pour aider celle qui sera vieille alors, pas là pour l'aider à marcher et lui prendre le bras afin qu'elle ne tombe pas, pas là pour être son soutien, dernier bonheur qui m'est interdit. (V, 268)

Cette intervention n'apporte rien au récit, elle semble répondre à une nécessité de l'écrivain. Ce passage met l'accent sur la tendresse qui existe entre les deux époux, alors que l'écrivain se présente pourtant ici comme un homme vieux, vulnérable, fragile. La perspective de la mort (« je ne serai pas là ») l'émeut et l'effraie, surtout lorsqu'il pense à sa femme qui restera seule après son décès. Cette réflexion lancinante est amorcée par la vision de sa compagne marchant sur le verglas : « Tout à l'heure, avant qu'elle ne sorte, je lui ai recommandé de marcher prudemment, à cause du verglas. Par la fenêtre du septième étage, je l'ai vue s'appliquant consciencieusement à m'obéir [...] » (V, 267). L'actualisation du temps de l'écriture donne de la force à cette évocation, et le lecteur a l'impression de ressentir la détresse du vieil homme. La démarche lente imposée par le sol glissant donne de loin l'illusion au romancier que son épouse est vieille :

La gorge serrée, j'ai chéri cette soudaine vieille de trente ans qui allait avec la pesanteur de l'âge, chéri cette vieille de trente ans plus tard que je ne verrai pas, car je ne serai plus là, car elle est jeune et je ne suis pas jeune. (V, 268)

Bien que le thème de la mort apparaisse à nouveau, c'est l'amour que l'écrivain porte à sa compagne qui domine dans ce passage. A travers cette évocation, il accepte de donner de lui-même une image fragile et sensible .

L'entourage proche de l'auteur semble représenter une communauté bienveillante à laquelle Cohen pense pour se rassurer. Ainsi lorsqu'il croit échouer dans la description du ton de son personnage Jérémie, il se reconforte en pensant à ses proches : « (Je sens mon impuissance à rendre la douceur enfantine du ton de Jérémie. Une consolation : à ceux que j'aime je pourrai dire, de vive voix, comment Jérémie prononce et susurre.) »(M, 272). L'homme prend ici aussi le pas sur l'écrivain en terme de sentiment. Si le romancier se heurte à des difficultés pour faire « entendre » au lecteur l'intonation de son personnage, l'homme se rassérène à l'idée de partager cette information avec ceux qu'il aime. En faisant allusion à sa famille au cœur du récit, le narrateur renvoie à une réalité extratextuelle, à son humanité (« Je sens mon impuissance ») et se réfugie dans l'amour de ses proches. Les références à son contexte familial semblent rassurer l'auteur qui se sent moins seul. Même si elles ne jouent aucun rôle dans la narration, le romancier mentionne la présence d'autres personnes dans sa maison : « En tout cas, je t'aime tel que tu es, mon livre auquel je me mets en ce matin noir d'hiver, tandis que tous dorment dans la maison triste . Patience, mes amis.) » (M, 270). L'ambiance d'écriture que le narrateur transmet ici est morne et décourageante : « noir matin d'hiver », « maison triste ». L'auteur met bien en valeur sa singularité puisqu'il travaille à son livre dans la solitude pendant que les autres dorment. Cependant l'évocation des autres habitants de la maison (« tous ») crée une impression de cohésion, et montre que le vieil homme n'est pas complètement isolé. De plus l'injonction « patience, mes amis » semble s'adresser autant à sa famille qu'aux lecteurs, et montre de la part de l'écrivain une volonté d'être agréable et amical.

Enfin le narrateur cohénien s'adresse une seule fois à sa fille Myriam dans le roman *Solal* pour lui parler d'Israël : « (Un jour, peut-être, tu verras ce pays [Israël], ma fille Myriam que j'aime.) »(S, 358). Cette adresse révèle deux choses importantes à propos d'Albert Cohen : d'abord sa paternité, puis son attachement à Israël, mais surtout à la religion juive. Il est intéressant de constater que l'unique évocation de sa fille est associée à une évocation d'Israël, comme si la religion était pour Cohen une sorte d'héritage familial à transmettre, et comme si la patrie de la religion juive était une sorte d'entité familiale. Cette

intrusion est apparemment un hommage à sa fille et à l'amour qu'il lui porte : « ma fille Myriam que j'aime ». Ceci complète donc le portrait du narrateur en tant que personne par l'ajout d'un élément sur sa paternité, même si dans les romans suivants Myriam n'est pas mentionnée à nouveau.

L'image que l'écrivain renvoie de lui en tant que personne est donc parcellaire et fragmentée. L'évocation de ses proches révèle une description en creux de sa personnalité, étoffée par l'amour qu'il porte à sa compagne et à sa fille. Il leur rend hommage, et salue en particulier le travail effectué par son épouse Bella Cohen sur ses romans ainsi que la complicité conjugale qui les lie.

Cependant ces représentations sont véhiculées par le narrateur lui-même, et elles sont par conséquent très subjectives. Même dans les moments heureux qu'il retranscrit, l'obsession du vieillissement et de la mort transparaît de manière irrépessible, comme nous le verrons plus loin.

2. 2. 2 Nostalgie des lieux

Certains éléments dans la tétralogie romanesque d'Albert Cohen dévoilent des aspects personnels de sa vie. Les intrusions permettent d'en savoir plus sur l'auteur et de s'en faire une image, en tant qu'écrivain, ou en tant que personne. Si l'évocation des proches permet au romancier de se représenter positivement à travers une vie conjugale et familiale apparemment épanouie, une grande nostalgie se dégage de ses réflexions sur la condition humaine. En effet si Cohen a quarante-trois ans au moment de la parution de *Mangeclous*, il a déjà soixante-treize ans au moment de la publication de *Belle du Seigneur*, et soixante-quatorze ans au moment de la sortie des *Valeureux*. Son enfance et sa jeunesse sont définitivement révolues et les souvenirs refont surface, en particulier dans les essais autobiographiques, autour des hommages rendus à sa mère.

Certains lieux semblent particulièrement chers à l'auteur, à commencer par les îles grecques de la mer Ionienne. Selon les biographies, Albert Cohen est né sur l'île de Corfou et y est resté jusqu'à l'âge de cinq ans. Cette ambiance insulaire a marqué durablement l'auteur puisque son personnage Solal est originaire de Céphalonie, île voisine de Corfou. De nombreuses scènes des romans s'y déroulent parce que les *Valeureux* y vivent. Le

transfert d'une île à l'autre permet peut-être à l'écrivain de ne pas faire de rappels autobiographiques trop évidents. Plusieurs indices rattachent l'écrivain aux îles Ioniennes dans les romans. Dans un exemple déjà cité, Saltiel s'exclame : « Et que cet Albert, né en l'île de Corfou, voisine de la nôtre, est le petit-fils de l'Ancien de la communauté de Corfou » (M, 263). Le narrateur introduit des informations authentiques dans les discussions des personnages. Il laisse aussi deviner son attachement à ce lieu, en disséminant certains indices : « Les Valeureux se promenèrent [...] humant les senteurs de la mer Ionienne, qui est ma mer [...] » (V, 236). Le pronom possessif « ma » révèle l'attachement affectif mais aussi géographique du romancier. L'auteur a forcément vécu près de la mer Ionienne pour avoir ce sentiment de possession. Par conséquent toutes les descriptions de l'île de Céphalonie et les émerveillements des Valeureux prennent une autre dimension. La célébration de la beauté des îles Ioniennes, de la mer ou de la flore de Céphalonie laissent transparaître en filigrane un hommage de l'écrivain. Dans *Les Valeureux*, Mangeclous, seul, admire le paysage :

Jambes pendantes dans l'air frémissant de chaleur, il admira une fois de plus sa mer Ionienne. Dorés, les rayons du soleil traversaient obliquement la transparente verdure, atteignaient les galets du fond miraculeusement visibles, si purs. O beauté, odeur première, odeur de la mer. (V, 220)

La description de la lumière du soleil dans l'eau, très poétique et imagée, souligne la beauté de la mer Ionienne. L'emploi de mots évocateurs comme « miraculeusement » renvoient à un paradis perdu qui correspond au temps de l'enfance. La dernière phrase, très lyrique, relève du discours indirect libre et peut donc être attribuée au narrateur. L'expression « odeur première » semble faire référence aux souvenirs d'enfance, et aux sens fondamentaux. L'odeur de la mer est un des premiers souvenirs de l'enfant né dans l'île, odeur première et essentielle. A travers le personnage de Mangeclous, c'est sa propre nostalgie que l'auteur révèle. De plus l'emploi du pronom possessif « sa mer Ionienne » crée un parallèle avec l'intrusion dans laquelle l'auteur parle de « ma mer » à propos de cette même mer grecque. Ainsi les îles grecques et la mer Ionienne sont des lieux chers à l'auteur, qu'il ravive avec les personnages de Solal et des Valeureux. Si ces îles réveillent l'enfance, la ville de Genève, elle, semble rappeler la jeunesse de l'écrivain.

Dans plusieurs romans, certaines métalepses de l'auteur indiquent son attachement à Genève. De même que pour Corfou et Céphalonie, l'écrivain ancre plusieurs scènes de ses

romans à Genève, comme la majorité de l'histoire de *Solal*, de *Belle du Seigneur* et une partie de *Mangeclous*. Dans ce dernier roman à la fin du chapitre 32 apparaît l'intervention suivante : « Chère et belle Genève de ma jeunesse et des joies disparues. Chère Suisse. Dans la chambre nocturne, je revois tes monts, tes eaux, tes regards purs. » (M, 330). La tendresse du narrateur pour la Suisse reste vivace malgré les années. Genève est associée au passé de Cohen (« Genève de ma jeunesse »), et celui-ci imagine les aspects de la Suisse qu'il aimait (« je revois tes monts [...] »). Le contraste entre « la chambre nocturne » et les « regards purs » du pays mettent en exergue les regrets et l'admiration de l'écrivain.

La ville et le pays sont tous deux personnifiés, Genève est « chère et belle », la Suisse est également « chère » et elle a des « regards purs ». Cohen s'adresse par delà le temps à ces lieux aimés, et il se remémore sa jeunesse et ses joies, désormais « disparues ». La phrase est reprise dans *Belle du Seigneur*, quand le narrateur s'exclame à la fin du chapitre 63 dans les mêmes termes : « Chère Genève de ma jeunesse et des joies anciennes, noble république et cité. Chère Suisse, paix et douceur de vivre, probité et sagesse. » (BS, 632). La construction grammaticale est presque la même que dans la phrase extraite de *Mangeclous*, mais l'accent est davantage mis sur l'honnêteté politique de la Suisse (« noble république et cité », « probité et sagesse. ») que sur le paysage. Les préoccupations du vieil homme ont changé entre les deux romans, même si son amour pour Genève et la Suisse reste intact.

Cependant certains personnages ne partagent pas l'avis du narrateur sur Genève, comme Scipion. Au chapitre 18 il explore la ville avec bonheur en s'écriant « Salut belle Genève/ O ville de mes rêves ! » (M, 187). Puis il va de désillusions en désillusions et finit par regretter Marseille, sa ville de cœur, où Albert Cohen a aussi vécu. Les Valeureux eux non plus ne sont pas entièrement satisfaits de l'accueil genevois, et prennent leur revanche. En effet Saltiel développe face à Solal un petit réquisitoire contre Genève, et en faveur d'Israël :

— A l'époque où Genève n'était qu'un marais putride, reprit Saltiel, au bord duquel s'élevaient quelques huttes autour desquelles des hommes, hélas nus attrapaient du gibier avec leurs dents, une ville splendide s'étendait en Orient, majestueuse et couronnée [...]. Cette ville, continua Saltiel avait nom Jérusalem, capitale du royaume d'Israël ! (M, 295)

L'exagération propre aux Valeureux fait, comme toujours, sourire. Cependant les différentes évocations de ces lieux sont révélatrices, car les points de vue de l'auteur nous

renseignent sur sa personne. En effet s'il est attaché à Genève, il l'est aussi aux îles Ioniennes incarnées par les Valeureux, et à Israël qui symbolise le cœur de la religion juive.

Israël tient une place importante dans le cœur du romancier, en tant que terre mythique et salvatrice. Le véritable enjeu n'est pas vraiment le pays, où Cohen n'est jamais allé, mais la religion elle-même. A travers les évocations d'Israël, c'est sur son rapport au judaïsme que l'écrivain réfléchit. Israël est présentée comme la terre promise, en particulier dans *Solal* à travers l'épisode des Valeureux en Palestine. Ce passage incongru se finit de façon tragique sur la mort provisoire de Saltiel et Salomon, mais célèbre aussi les beautés de la nouvelle patrie : « La lumière éveilla les lys des champs et au bord de la mer, un instant amarante, des palmiers s'étirèrent » (S, 358). Ce pays mythique idéalement beau est pour l'auteur porteur de tous les rêves de paix et de nation juive. Cependant le romancier n'en donne pas une vision totalement positive. En effet cette terre d'Israël est perçue comme utopique et idéale mais les conflits, à l'image de la réalité, sont les plus forts dans le roman. Ainsi deux des cinq cousins perdent momentanément la vie dans les affrontements contre les Arabes. Israël est toutefois pour l'écrivain le symbole de son peuple, et représente l'unité et la fraternité du judaïsme. Cette patrie lui rappelle son enfance, sa mère et des valeurs fondamentales auxquelles il veut croire.

Ainsi les lieux évoqués dans les romans nous renseignent sur la personnalité et le parcours du romancier. La plupart des lieux qu'il mobilise pour ses histoires sont des endroits très connotés : Céphalonie renvoie à Corfou, île natale de l'auteur, et Genève fait référence à sa jeunesse. Enfin Israël de façon détournée, évoque à la fois la religion de sa mère et donc de son enfance, mais aussi les aspirations, les espoirs de son peuple et les implications personnelles de l'écrivain dans cette quête spirituelle. L'écrivain s'incarne ici sous les traits d'un homme idéaliste et utopiste, voulant croire en un monde meilleur.

2. 2. 3 L'obsession de la vieillesse et de la mort

L'image la plus frappante que nous renvoie l'écrivain de lui-même en tant qu'être humain est celle d'un vieillard proche de la mort. Dès le premier roman *Solal*, le thème de la mort est présent dans les réflexions des protagonistes. Les pensées morbides deviennent

très fréquentes dans les romans au fur et à mesure que l'écrivain lui-même vieillit. Les personnages obsédés par des idées morbides comme Solal ou Mangeclous, montrent que la mort prend des orientations différentes dans les romans. Elle est avant tout effrayante parce qu'elle est néant. La vie terrestre est vaine, puisque l'être humain tombe dans l'oubli après son décès, sauf pour ses proches. La mort est aussi présente pendant la vie : toute personne jeune et belle est considérée par le narrateur ou les personnages comme un futur cadavre, parce que les corps sont éphémères et finissent tous dans un cercueil.

Le narrateur met souvent l'accent sur sa vieillesse, en faisant un parallèle avec sa jeunesse disparue. Albert Cohen ayant commencé à écrire relativement tard, tous ses romans sont empreints de nostalgie et de regrets. La conscience de son âge et du temps passé semblent parfois frapper le narrateur au milieu de son récit. Tandis qu'il narre les cabrioles et la joie de Salomon heureux de partir en voyage avec ses amis, l'auteur se recentre soudain sur sa personne. Sans lien avec la diégèse, il livre sa nostalgie : « (O ma jeunesse enfuie.) » (M, 111). La vie de l'écrivain le rattrape, et son obsession prend parfois le dessus. Les manifestations de joie d'un personnage fictif le rendent triste et le renvoient à sa propre finitude. Cette intervention est étonnante parce que Salomon n'est pas un personnage particulièrement jeune, il a d'ailleurs à peu près l'âge de l'écrivain au moment de la rédaction de *Mangeclous*. L'intrusion entre parenthèses est donc peut être la manifestation gratuite d'une bouffée de nostalgie sans lien avec ce que le narrateur est en train de raconter. Plus tard dans *Belle du Seigneur*, le chapitre 52 est entièrement consacré aux regrets d'« un qui fut jeune ». Ce passage est inattendu et troublant, parce qu'il vient interrompre le récit de la passion naissante d'Ariane et Solal pour mettre en scène un vieillard regrettant sa jeunesse. Le narrateur de ce chapitre, « un que je connais et qui fut jeune » (BS, 540) est vraisemblablement l'auteur lui-même.

Ce passage met tout d'abord en scène une personne âgée, qui décrit les manifestations physiques de la vieillesse. Il s'adresse aux jeunes gens dans le premier paragraphe en s'écriant :

[...] mais ayez pitié des vieux, des vieux que vous serez bientôt, goutte au nez et mains tremblantes, mains aux grosses veines durcies, mains tachées de roux, triste rousseur des feuilles mortes. (BS, 540)

Par ce *memento mori* le narrateur rappelle aux personnes jeunes la fugacité de la jeunesse et de l'amour. La formulation poétique rappelle Ronsard, qui cherchait à séduire des jeunes femmes en leur rappelant le caractère éphémère de leur beauté. La description de la vieillesse est poignante, surtout l'anaphore sur les mains : « mains tremblantes », « mains aux grosses veines durcies », « mains tachées ». L'écrivain décrit peut-être dans ce passage ses propres mains vieillies. De plus l'analogie entre les mains et les feuilles mortes rappelle le poème « Rhénane d'automne » d'Apollinaire, dans lequel il associe également les mains, les feuilles mortes et la mort :

Oh ! je ne veux pas que tu sortes /L'automne est plein de mains coupées /Non non ce sont des
feuilles mortes /Ce sont les mains des chères mortes /Ce sont tes mains coupées¹

Dans le chapitre 52 de *Belle du Seigneur*, l'auteur convoque un grand nombre de topoi littéraires, tels que le *memento mori*, la danse macabre, la vanité terrestre, et la représentation de la vieillesse comme l'automne de la vie. Le vieil écrivain dépeint très concrètement les souffrances physiques liées à l'âge et assume cette fois son assertion à la première personne :

Tu ne reviendras plus, ma jeunesse, ma jeunesse qui était hier, et j'ai mal au dos, c'est peut-être
un signe de la fin, ce mal de dos. J'ai mal au dos et de la fièvre et mes genoux sont las, et il
faut appeler un médecin. (BS, 542)

L'écrivain martèle l'idée de souffrance, avec l'évocation à trois reprises d'un « mal de dos ». Cette douleur désagréable s'accompagne de « fièvre », et de « genoux [...] las ». La mort est désignée par une litote : « c'est peut-être un signe de la fin », et le romancier, réduit à faire appel à un médecin, se rappelle avec regrets « sa jeunesse qui était hier ». La description d'un corps proche de la mort contraste avec les corps jeunes et resplendissants des amants dans *Belle du Seigneur*. Le corps douloureux préfigure la danse macabre (BS, 543) décrite peu après et mettant en scène Diane, figure des amours de jeunesse de l'écrivain. Le passage traitant des douleurs physiques est très référencé et rappelle, par la description du corps meurtri par le temps, les *Derniers vers* de Ronsard :

Je n'ay plus que les os, un Schelette je semble, /Decharné, denervé, demusclé, depoulpé, /Que le
trait de la mort sans pardon a frappé, /Je n'ose voir mes bras que de peur je ne tremble.¹

¹ Guillaume Apollinaire, « Rhénane d'automne », *Alcools*, Gallimard, p.104.

Or ici le narrateur cohénien est tiraillé entre le constat de sa caducité physique, les visions de danse macabres et les souvenirs de jeunesse et d'amour.

Les souvenirs heureux de l'écrivain se mêlent dans le roman à sa mélancolie, créant une sorte de confusion morbide et sublime. Ce chapitre fascine car il est d'un genre tout particulier, à la frontière entre la réalité et la fiction, Eros et Thanatos, le narrateur extradiégétique et extratextuel. L'impression causée est forte, car le lecteur est brutalement entraîné dans cette danse macabre, interrompu dans la lecture des amours heureuses d'Ariane et Solal. L'auteur lui-même ne parvient pas à rationaliser sa nostalgie, et à en connaître la cause : « Amour, ancienne aimée, est-ce toi ou ma jeunesse que je pleure ? demande celui qui fut jeune » (M, 541).

Ce chapitre dévoile, par delà la figure du narrateur et de « celui qui fut jeune », un homme vieillissant, regrettant sa jeunesse et ses amours passées, et craignant la mort. En effet cette conscience de la mort inéluctable est clairement mise en relief à plusieurs reprises dans les romans. Ainsi dans *Les Valeureux*, le dernier roman, le narrateur stoppe le récit et se contemple :

Etrange, cet homme, moi, assis à sa table et devant la photo d'une chatte défunte, cet homme qui va bientôt mourir et à jamais disparaître, et qui le sait, et qui a pourtant un si grand bonheur à en remettre sur Mangeclous, à soigner son texte, si inutilement, mon Dieu. (V, 28)

Il s'agit bien d'une représentation de l'« homme » par lui-même, terme qui revient deux fois dans la phrase. La vanité de la vie est soulignée par l'adverbe « inutilement », ainsi que le néant après la mort : « à jamais disparaître ». La tristesse de la scène est accentuée par la photographie d'une « chatte défunte ». Cependant malgré ce constat morose, la vie garde son intérêt grâce à l'écriture, et le « grand bonheur » que cela lui procure. Or plus loin au contraire, la mort devient un prétexte pour abréger le texte : « Inutile de développer. Je vais bientôt mourir et il reste peu de temps. Bref, ils mangèrent fort bien. » (V, 262). L'idée de la mort est latente dans le dernier roman cohénien ; elle est mentionnée si souvent par le narrateur ou par les personnages qu'elle en devient omniprésente. Toutefois le thème morbide est davantage développé dans les essais autobiographiques, en particulier dans le dernier, *Carnets 1978*.

¹ Pierre de Ronsard, Discours - Derniers vers, Paris, GF, 1979.

La mort et la vieillesse sont donc une obsession chez Albert Cohen, et l'évocation de ces sujets est récurrente chez certains personnages. Pour mieux se représenter le narrateur en tant que personne, il était intéressant ici d'étudier l'obsession de la mort et de la vieillesse directement par le biais des intrusions de l'écrivain ou encore avec l'atypique chapitre 52 de *Belle du Seigneur*. Cependant même si la mort semble effrayer l'écrivain, l'écriture reste un moyen de transcender cette fatalité et de conférer à l'auteur une forme d'immortalité.

Ainsi même si l'incarnation du narrateur en tant que personne est plus discrète que la représentation en tant qu'auteur dans la tétralogie, elle est néanmoins importante. En effet l'humanité du romancier transparait par bribes, et souligne certains éléments importants. L'écrivain se représente comme un homme attentif et aimant avec ses proches, en particulier sa fille et sa dernière femme, Bella Berkowich. Celle-ci l'aide dans son travail d'écriture et incarne l'épouse juive idéale, avec qui l'auteur semble avoir une relation conjugale saine, conforme à ses préceptes condamnant la passion destructrice. Dans ce qu'il révèle de sa complicité de couple, le romancier se place à l'opposé des passions décrites dans ses romans. L'auteur se dévoile également à travers les lieux- clefs des romans mais aussi de sa vie, qui correspondent symboliquement à des moments de son existence (l'enfance, la jeunesse) ou à des valeurs importantes pour lui (la religion juive). Enfin l'écrivain affiche une certaine désillusion à l'approche de la mort. Les constats de vieillesse et les regrets se multiplient dans les derniers romans, et une certaine nostalgie imprègne les pages, mêlée à la peur de la mort et de l'oubli.

Les représentations du narrateur en tant que personne relèvent davantage de l'impression et du fragment. Cependant il est frappant de constater que ces aspects l'humanisent et révèlent une certaine humilité, qui contraste avec l'incarnation de l'écrivain tout-puissant.

2. 3 Le brouillage autobiographique entre les essais et les romans

Toutes les œuvres d'Albert Cohen ont des liens importants entre elles. Les quatre romans mettent en scène les mêmes personnages principaux, Solal et les Valeureux, et forment un tout cohérent. Les trois essais autobiographiques ont pour thèmes récurrents la mère défunte de l'écrivain, la mort, les souvenirs d'enfance. Or il existe aussi des liens entre les romans et les essais autobiographiques, qui permettent d'ancrer certains points de la fiction dans la réalité extradiégétique de l'écrivain. Qu'il s'agisse de petites anecdotes ou de grandes théories, la répétition de ces éléments dans la fiction et l'autobiographie montre la contamination des deux genres. L'auteur s'incarne à travers des échos qui permettent en outre de reconnaître ses véritables convictions ou ses souvenirs. L'écrivain se met en scène dans ses romans à travers des petits détails insignifiants qui peuvent échapper au lecteur n'ayant pas lu les essais.

Il faudra ici explorer les incursions autobiographiques de l'auteur dans ses romans, en s'appuyant sur les trois essais autobiographiques, *Le livre de ma mère*, *Ô vous frères humains* et *Carnets 1978*. Le brouillage des genres est constant entre les essais autobiographiques et les romans cohéniens. Genette souligne au sujet des autobiographies que la cohésion n'est jamais totale, puisqu'il y a une différence fondamentale entre le « je » personnage et le « je » narrateur. Il écrit d'ailleurs que le « je » est un « opérateur de métalepses »¹. En effet il y a toujours une ambiguïté entre un « je » présent qui raconte et un « je » passé raconté, parce que le sujet évolue et n'est jamais le même. Il y a donc toujours une part de fiction dans l'autobiographie, qui ne peut pas être un genre parfaitement objectif. A l'inverse dans la tétralogie cohénienne il faut s'interroger sur la valeur des intrusions du « je », en particulier dans le chapitre 52 de *Belle du Seigneur*. Claire Stolz analyse dans son livre les nuances autobiographiques dans le roman :

En effet, comme les « je » des autres métalepses, le « je » de « dit un que je connais et qui fut jeune », semble poser le problème du caractère autobiographique du roman. Mais en réalité, on

¹ Gérard Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, op.cit., p.110.

l'a vu à propos des autres métalepses, c'est un narrateur hétérodiégétique qui domine, ancrant de façon assez nette l'œuvre du côté romanesque.¹

Même si le narrateur est hétérodiégétique, il a bien des points communs avec l'auteur lui-même. L'ambiguïté plane, et Claire Stolz fait ressentir la complexité du sujet en modulant son affirmation par la formule : « ancrant de façon assez nette ». Plus loin elle introduit une nouvelle notion qui permet de qualifier les résonances autobiographiques dans les romans : « Ainsi on ne peut parler d'autobiographie, ni même dire que le chapitre 52 est un passage autobiographique ; on peut seulement parler de modulation autobiographique [...] »².

Le lecteur est guidé par les interventions du narrateur qui, tout en appartenant à la fiction, est indissociable de la voix de l'écrivain. La lecture des essais autobiographiques est néanmoins indispensable pour faire le rapprochement entre les éléments autobiographiques et fictionnels. D'après Claire Stolz, l'équilibre des romans cohéniens et de leur aspect transgressif relève d'une dynamique double, à savoir l'inclusion du réel dans la fiction et à l'inverse l'incursion dans les romans d'un univers extrafictionnel. Elle écrit à ce sujet :

Le double mouvement est indispensable pour que le vertige soit complet, sinon l'extrafictionnel aurait annexé le récit, devenu autobiographique, ou bien le fictionnel aurait englouti l'autobiographie, devenue roman.³

La question de la frontière entre le roman et l'autobiographie dans l'œuvre d'Albert Cohen est épineuse. Il s'agira ici de déceler dans les romans des fragments d'autobiographies, en s'appuyant sur les essais.

Il y a tout d'abord dans les romans des souvenirs d'enfance recyclés, puis de la même façon, des correspondances entre les souvenirs de jeunesses de l'écrivain et certains passages de la tétralogie. Enfin il est possible d'observer des similitudes entre les convictions ou les anecdotes d'un écrivain adulte et vieillissant et certains moments fictionnels. Il ne s'agira pas ici de faire une liste exhaustive de tous les rapprochements possibles entre les romans et les essais, car ils sont très nombreux. Nous allons essayer de

¹Claire Stolz, *op.cit.*, p. 301.

² Claire Stolz, *Ibid.*, p 303.

³ Claire Stolz, *Ibid.*, p 266.

comprendre l'influence de l'autobiographie dans les romans, à travers des exemples frappants par leur ressemblance dans le contenu et dans la forme.

2.3.1 Correspondances avec des souvenirs d'enfance

Les souvenirs d'enfance tiennent une place très importante dans les essais autobiographiques. Symboles d'un passé révolu et d'un paradis perdu, les anecdotes enfantines sont très liées au souvenir de la mère. La célébration dans les romans de certains moments heureux permet au narrateur de faire ressurgir cet âge d'or. Dans les *Carnets 1978*, le narrateur raconte que, petit, il se levait et déjeunait seul car ses parents étaient déjà partis travailler. Sa mère laissait chaque jour sur la table de la cuisine des enveloppes contenant de petites historiettes pour distraire le jeune Albert:

Je me souviens d'une autre lettre où il était question de l'éléphant Guillaume, petite queue grandes oreilles, qui était l'ami intime d'une fourmi appelée Nastrine. Le matin, à huit heures moins dix, il la prenait gentiment avec sa trompe, la déposait sur son gros dos et la conduisait jusqu'à l'école. O merci, bon gros éléphant, tu es très gentil, lui disait Nastrine et, avant d'entrer en classe, elle lui envoyait un baiser avec ses pattes de devant. (C 18)

L'écrivain donne une grande place à cette petite fable apparemment inventée par sa mère, car il l'évoque avec une grande précision et se souvient parfaitement des prénoms de l'éléphant et de la fourmi. Or on retrouve ce même duo animalier dans *Belle du Seigneur*, formulé de la même façon. Le souvenir d'enfance est supposé être antérieur à la rédaction du roman, cependant seul le pacte autobiographique garantit son authenticité. Cette anecdote est toutefois valable dans la mesure où elle jette un pont entre les romans et l'autobiographie. Ainsi dans un de ses monologues Ariane raconte la même fable, après une dispute avec Adrien au cours de laquelle elle a refusé de l'accompagner à un dîner chez Solal :

[...] en Arabie il y avait, c'est vrai, un gros mais gros gros éléphant, et puis il y avait, c'est vrai, une petite mais petite, toute petite fourmi, alors Nastrine la fourmi a dit bonjour bon gros éléphant et l'éléphant petite queue grandes oreilles Guillaume je crois il s'appelait et l'éléphant a dit ô petite toute petite fatiguée monte monte sur mon dos ça ne te fatiguera pas du tout je t'assure et je te porterai jusque jusqu'à ta maison et Nastrine a dit ô bon gros gros éléphant oh merci alors tu es bien gentil tu sais [...] (BS, 371)

L'écrivain confie à l'héroïne une histoire attribuée à sa mère, qui appartient donc à la sphère magique de son enfance. Pour tout lecteur des essais cette anecdote est très

chargée affectivement, et confère à la jeune femme de la crédibilité et de la vraisemblance, car elle incarne indirectement la mère disparue. Par ailleurs cette fable étant issue de l'enfance, elle donne une dimension puérile à Ariane, renforcée par son idiolecte niais à base de répétitions « gros gros éléphant », « monte monte sur mon dos ». Ceci rappelle symboliquement le lien de l'héroïne avec Solal, puisqu'elle incarne, à la manière du *Cantique des Cantiques*, à la fois l'épouse et la maîtresse, mais aussi la sœur et l'enfant. La petite histoire de l'éléphant Guillaume et de la fourmi Nastrine semble donc être une modulation autobiographique qui reste invisible si on n'a pas lu les *Carnets 1978*.

Il existe d'autres exemples de souvenirs d'enfance détournés dans les romans, comme l'épisode des choux à la crème. L'anecdote revient dans trois des œuvres d'Albert Cohen, et si elle paraît insignifiante au premier abord, cette récurrence est révélatrice. Pendant son enfance à Marseille, l'auteur raconte qu'il se rend parfois à la foire seul ou avec sa mère, et mange un chou à la crème. Le récit de ces événements se trouve dans *Le livre de ma mère* et dans les *Carnets 1978* : «Maintenant c'est la foire. Elle [Maman] me donne deux sous, je les mets dans le ventre de l'ours en carton et, chic, un chou à la crème sort du ventre ! » (LM, 165), « Alors je demande à Dieu s'Il existe, puis je me console avec un chou à la crème, pas très bon mais gros et qu'on peut faire sortir du ventre de l'ours de carton en mettant deux sous dans la fente. » (C, 26). La précision des informations souligne la netteté du souvenir dans les deux passages : le prix du chou à la crème qui coûte « deux sous », ou la description du chou qui sort du « ventre de l'ours en carton ».

Or cette anecdote apparemment tirée de l'enfance du petit Albert, réapparaît dans *Mangeclous*. Les Valeureux se rendent avec Scipion à la foire de la Plaine à Marseille : «[Les Valeureux] mangèrent des choux à la crème sortis du ventre d'un grand ours de carton [...] » (M, 161). Comme dans l'exemple précédent, l'auteur attribue un de ses souvenirs à des personnages auxquels il s'identifie, ou qu'il apprécie. Il partage avec les Valeureux ce qu'il dit avoir lui-même vécu de nombreuses fois dans son enfance : la dégustation d'un chou à la crème sorti du ventre d'un ours en carton. La scène dans le roman a lieu pendant un séjour des Valeureux à Marseille, qui est la ville d'enfance du romancier. Celui-ci dirige par conséquent naturellement ses personnages à la foire de la Plaine, où lui-même est allé plusieurs fois d'après les essais. Cela ancre l'action du récit dans un cadre réel, et donne à la scène du roman une dimension affective et nostalgique. En

effet ce souvenir est empreint de joie lorsque l'enfant est avec sa mère : « chic » (LM, 165). Mais il est aussi imprégné de tristesse parce cette anecdote rappelle la solitude du petit garçon sans amis : « je me console », « pas très bon mais gros » (C, 26). La récurrence du souvenir révèle que cette scène, apparemment tirée de l'enfance de l'écrivain à Marseille, est pour lui très symbolique. Elle représente un moment heureux mêlé d'une grande solitude, que la présence de la mère de l'auteur annule parfois.

Les souvenirs d'enfance ne sont pas toujours heureux, comme en témoigne le récit de la journée des dix ans de l'écrivain des essais dans *Ô vous frères humains*. Alors que le petit garçon écoute le boniment d'un camelot dans la rue, celui-ci le conspuie à cause de son appartenance à la religion juive. Ce discours antisémite fait violemment prendre conscience à l'enfant de sa judéité, et il se sent rejeté hors de l'espèce humaine. Juste après cette altercation, chassé par les badauds et le camelot, il erre dans la ville :

Mais, au tournant de la rue, j'ai déposé le sourire et, allumons les dix bougies roses, un regard méfiant m'est venu, un regard oblique, un regard de bête malade, et j'ai rasé les murs en ma dixième année, en ce dixième anniversaire de ma naissance, rasé furtivement les murs, chien battu, chien renvoyé. Le juif, c'est sournois, disent les antisémites. (FH, 43).

Cet épisode que l'auteur situe dans sa propre enfance semble avoir été extrêmement traumatisant. L'anecdote est d'ailleurs à l'origine de l'écriture de *Ô vous frères humains* qui relate cette journée, et situe au cœur de cette expérience la naissance de la vocation d'écrivain d'Albert Cohen. Même si « la journée des dix ans » est peut-être une construction fictionnelle, elle représente symboliquement le choc de l'enfant confronté à la violence et à l'antisémitisme. Or le romancier fait vivre un événement similaire à Solal, léguant du même coup au personnage de fiction sa blessure :

Pourquoi était-il juif ? Pourquoi ce malheur ? A dix ans il était encore si pur, si émerveillé, si bon ; mais l'amertume et l'inquiétude étaient venues le jour du massacre des Juifs [...]. A dix ans, déjà, il avait connu la méchanceté des hommes et il savait, cet enfant, qu'il en resterait blessé toute sa vie. » (S, 58)

Avec le « massacre des Juifs », l'auteur fait allusion à un épisode historique réel survenu en 1900 dans les îles Ioniennes, lors de pogroms qui poussèrent les propres parents d'Albert Cohen à quitter Corfou. Il met en scène le protagoniste de la tétralogie romanesque au cœur de cet événement, qui est l'équivalent pour Solal à dix ans du « jour du camelot » pour Albert Cohen au même âge. Cette prise de conscience douloureuse du

judaïsme conduira l'écrivain à se questionner toute sa vie sur l'existence de Dieu, et cette problématique se retrouve aussi chez Solal. Le protagoniste de dix ans que l'écrivain décrit ici présente des similitudes avec les descriptions du petit Albert dans les autobiographies : « si pur, si émerveillé, si bon ». Et « la méchanceté des hommes » désigne à la fois le massacre des Juifs de *Solal* et le camelot de *Ô vous frères humains*. Même si la cause du traumatisme est différente, il s'agit du même épisode raconté de deux façons distinctes. Le narrateur et son personnage ont tous les deux dans les textes dix ans au moment des faits (« en ce dixième anniversaire de ma naissance »(FH, 43) « A dix ans » (S,58)), et il y a dans les deux cas un lien avec le judaïsme et les persécutions. En transférant cet événement douloureux sur son personnage, le romancier semble se libérer tout en se rapprochant du protagoniste. Solal renforce son rôle de double et de porte-parole du romancier ; il est définitivement le personnage qui a le plus d'autorité des romans. Cette blessure fondatrice scelle les destins du démiurge et de son personnage, et complète leur fusion. Ce passage de *Solal* est d'ailleurs peut-être précurseur et déclencheur du récit approfondi du jour du camelot dans *Ô vous frères humains*. Encore une fois, Cohen n'associe aux souvenirs d'enfance que des personnages de confiance qu'il apprécie. Les modulations autobiographiques sont discrètes mais bien présentes si on rapproche les textes des romans et des essais.

Ainsi on trouve effectivement trace des souvenirs d'enfance de l'écrivain, gais ou graves, dans la tétralogie romanesque. Ces anecdotes confèrent aux personnages auxquels le narrateur s'identifie une certaine crédibilité, et prouvent l'attachement de ce dernier aux protagonistes.

2.3.2 Correspondances avec des souvenirs de jeunesse

Les souvenirs de jeunesse englobent principalement les récits de l'amitié de l'écrivain avec Marcel Pagnol, et les évocations symboliques de ses relations amoureuses. Il s'agit principalement de souvenirs heureux, bien que nostalgiques car révolus. Il existe dans les romans cohéniens des correspondances plus ou moins parlantes entre la jeunesse de l'écrivain et certains éléments fictifs des romans. Nous allons d'abord analyser les souvenirs amoureux de l'auteur, autour de la mystérieuse figure de Diane.

Diane est un personnage très énigmatique, car ce prénom apparaît dans les romans et dans les essais mais ne correspond apparemment à personne de réel. En effet les différentes recherches menées sur la vie d'Albert Cohen par les biographes n'ont révélé aucune Diane dans son entourage. Ce prénom symbolise pour l'écrivain toutes les femmes occidentales et non juives. Evelyne Lewy-Bertaut remarque dans son livre que l'auteur utilise les noms de « Diane », « Atalante » ou « filles de Baal » comme « nom générique de la femme occidentale »¹. Cette théorie est confirmée par certaines formulations impersonnelles, en particulier dans un passage du *Livre de ma mère* : « [...] racontant le départ d'une mère, j'ai dit le remords d'un fils d'être allé vers une Diane le soir même de ce départ » (LM, 140). Le pronom indéfini « une » prouve l'usage parfois générique du prénom Diane. La dénomination est valable pour les autobiographies et pour les romans puisque le narrateur, dans la lancée du *Livre de ma mère*, évoque Diane dans l'étonnant chapitre 52 de *Belle du Seigneur*. Dans les essais, Diane désigne les amours de jeunesse de l'écrivain ou peut-être une jeune femme en particulier, qu'il évoque à plusieurs reprises :

[Elle] m'attendait sur le seuil et sous les roses, haute en sa blanche robe de toile sous laquelle était sa dure nudité à moi seul consacrée, Diane vive et ensoleillée et diablement jalouse, et poétesse quoique athlétique, et sensuelle quoique idéaliste, et chantant des cantiques le dimanche [...] (LM, 110)

Ici la jeune femme est dépeinte précisément, avec des détails vestimentaires, des traits de caractère et de personnalité. Ces détails ont leur importance, car ils sont aussi un motif récurrent dans les descriptions des jeunes héroïnes des romans, en particulier Ariane. La figure de Diane revient également dans les *Carnets 1978* :

Diane d'autrefois, si noble et haute et belle en sa robe volière et qui pieusement m'aima, aime ce futur mort.[...] Diane la haute, la tournoyante, et l'ensoleillée, Diane l'insolente, la rétive et l'esclave[...] (C, 91)

Le narrateur des essais insiste dans ces deux évocations sur certains adjectifs comme « haute », « ensoleillée », qui prennent une dimension presque litannique dans *Belle du Seigneur*. En effet les figures de Diane et d'Ariane sont très proches. Diane était le prénom initialement prévu pour l'héroïne de *Belle du Seigneur* comme en témoigne Anne-

¹ Evelyne Lewy-Bertaut, « Miroirs de la lettre : noms de personne(s) : les noms », *Cahiers Albert Cohen*, n°7, 1997, p.21.

Marie Boissonnas-Tillier¹, qui travailla sous la dictée d'Albert Cohen de septembre 1935 à juin 1938. Sur le plan mythologique, Diane est un prénom très significatif. En effet cette déesse, sœur jumelle d'Apollon, a juré de garder sa virginité toute sa vie. D'une très grande beauté et passionnée par la chasse, elle est parfois cruelle avec ceux qui ont provoqué son courroux, comme Actéon. Le prénom de Diane aurait pu convenir au personnage d'Ariane en raison de sa beauté, mais aussi de sa gémellité avec Apollon, qui est incarné symboliquement dans les romans par Solal. Cependant la droiture et la pureté de Diane concordent mal avec le personnage féminin cohénien, alors qu'Ariane, demi-sœur du Minotaure et épouse de Dionysos, correspond mieux au caractère de la jeune femme. Les ressemblances sont grandes entre les descriptions de la Diane des essais et d'Ariane, protagoniste d'un des romans. Certaines bribes de descriptions d'Ariane correspondant presque parfaitement au portrait de Diane : « [...] et elle était toujours sur le seuil à l'attendre, sur le seuil et sous les roses [...] » (BS, 463), « [...] il revoyait la vive, la tournoyante, l'ensoleillée, son Ariane. » (BS, 513), « Victorieuse en sa robe volière, elle allait dans la rue, blanche nef de jeunesse [...] » (BS, 648). Les concordances sont nombreuses et évidentes. Les deux figures féminines portent des « robes volières », elles attendent toutes deux « sur le seuil et sous les roses », et elles sont qualifiées de « vive », « tournoyante », « ensoleillée ». Cette similitude donne au personnage d'Ariane une place importante et une grande crédibilité. Elle incarne aux yeux de l'auteur l'essence de la femme aimée, en vertu de quoi elle est chargée d'affectivité et de charisme. C'est peut-être une inspiration réelle qui rend ce personnage si vivant, et qui donne à sa relation avec Solal, double de l'écrivain, une vraisemblance troublante.

Or Diane est transférée du *Livre de ma mère* au roman *Belle du Seigneur*, puisqu'elle apparaît dans le fameux chapitre 52. Cette scène macabre met en scène Diane longtemps après sa mort :

[...] tandis que rit un hibou dramatique et qu'une dame squelette, qui fut Diane la vive, la tournoyante, l'ensoleillée, la plus douce et la plus rétive, l'insolente et l'esclave à ses moments de tendres gémissements, Diane, cette dame maintenant toute en os, couronnée de roses, la pauvre, essaye de sèches cliquetantes grâces derrière un buisson. (BS, 543)

¹Anne-Marie Boissonnas-Tillier, «À propos de la première version de *Belle du Seigneur* », *Cahiers Albert Cohen*, n°2, 1992, p.15-24.

Cette vision fantomatique est parfaitement similaire aux descriptions des essais, sauf que la jeune femme est ici un squelette. Par ailleurs ce chapitre interrompt le récit de la passion d'Ariane et Solal, et les ressemblances entre Diane et l'héroïne de *Belle du Seigneur* deviennent saisissantes, car elles apparaissent dans le même roman, et de manière très assumée : « Ô toi, dit-il, toi qui fus belle et noble et aussi folle qu'Ariane [...] » (BS, 542). Dans ce passage, l'autobiographie surgit dans la fiction brutalement et sans justification. Cet extrait peut être considéré comme autobiographique dans la mesure où il est en lien direct avec les essais. Cependant dans le cadre strict du roman, il reste sous l'égide du narrateur, qui quoique transgressif ne fait pas de lien explicite avec la vie de l'écrivain. Ainsi la Diane présente dans *Belle du Seigneur* est encore « vive, tournoyante, ensoleillée », et elle est toujours « couronnée de roses ». Mais la vision macabre vient contrebalancer l'image positive et épanouie de l'amour que véhiculent Diane et Ariane. En effet Diane est évoquée dans les essais de manière nostalgique parce qu'elle est décédée, détail qui est confirmé dans le chapitre de *Belle du Seigneur*. Cette figure féminine contribue donc à appuyer les obsessions morbides de l'auteur qui ressasse la pensée du décès de ses proches.

Les évocations de Diane dans les essais sont aussi marquées par la culpabilité. En effet les relations amoureuses de l'écrivain l'ont éloigné de son devoir filial, qu'il regrette tout au long du *Livre de ma mère* de n'avoir pas mieux rempli. L'affection qu'Albert Cohen porte à sa mère va de pair avec la conception de l'amour qu'il défend dans ses romans, c'est à dire un amour conjugal simple et honnête. Diane et Ariane incarnent les valeurs inverses, et sont censées servir de repoussoir aux valeurs que le romancier défend. Or les personnages féminins qui représentent l'amour à l'occidentale comme Aude ou Ariane sont néanmoins très attachants, et prouvent que l'auteur n'est pas toujours clair dans ses intentions. Celui-ci essaie cependant de faire valoir une conception rationnelle du couple et de l'amour, qui lui a été apparemment transmise par sa mère.

En effet, dans les essais, certaines paroles de la mère d'Albert Cohen illustrent parfaitement certaines valeurs diffusées par les personnages ou le narrateur. Dans un dialogue rapporté, elle s'exclame : « Ces mariages qui commencent par de l'amour, c'est mauvais signe. [...] Le vrai amour, veux-tu que je te dise, c'est l'habitude, c'est vieillir ensemble. » (LM, 28). Or il s'agit précisément ici d'une des théories principales défendues

dans les romans cohéniens, en particulier dans *Belle du Seigneur*. Cette idée est aussi défendue dans *Mangeclous* par le héros éponyme, qui par certains aspects ressemble à la mère d'Albert Cohen : « Le vrai amour ce n'est pas de vivre avec une femme parce qu'on l'aime mais de l'aimer parce qu'on vit avec elle. » (M, 140). Ce personnage incarne la sagesse juive, ainsi que le bon sens mêlé d'une certaine folie. Mangeclous devient sympathique aux yeux du lecteur parce qu'il transmet les idées de la mère de l'écrivain. Ainsi différentes conceptions de l'amour, parfois incompatibles, sont défendues dans les romans et trouvent leur justification dans les essais. Certains personnages comme Ariane semblent donc avoir été inspirés par l'expérience amoureuse de l'écrivain. De plus les formulations communes aux romans et aux essais forment des ponts de sens qui lient et unifient les différentes thèses de l'œuvre.

L'amitié de l'écrivain pour Marcel Pagnol trouve aussi de légères résonances dans les œuvres de fiction. Il est de nombreuses fois question dans les essais de l'amitié fusionnelle d'Albert Cohen pour Marcel Pagnol, seul véritable ami de sa jeunesse. Cette relation n'est pas clairement évoquée dans les romans, mais on y trouve certains petits indices. Les essais regorgent de descriptions dithyrambiques à propos de Marcel Pagnol, comme par exemple ce passage des *Carnets 1978* : « Marcel Pagnol, le plus aimé, l'unique ami de mon enfance, Marcel d'autrefois, Marcel vivant qui venait vers moi et m'embrassait, Marcel mon rieur bien-aimé [...] » (C, 48). Or l'ami de l'écrivain est mentionné par les Valeureux dans les romans, et cette métalepse attire l'attention du lecteur :

[Saltiel raconta] qu'un certain écrivain nommé Pagnol avait le don de dire des choses si comiques qu'il était suivi jour et nuit par des journalistes qui télégraphiaient en Amérique chacune de ses phrases [...] (M, 124)

L'anecdote humoristique souligne l'exagération permanente des Valeureux, et rend hommage à Marcel Pagnol. Cette bribe de phrase n'est pas appréciée si on ignore le lien qui unissait les deux hommes. A la lecture des essais, l'extrait prend la dimension d'un clin d'œil amical.

Un autre élément tiré de la relation fraternelle des deux hommes se retrouve dans les romans, et met l'accent sur la puissance de l'amitié. En effet dans les *Carnets 1978*, l'écrivain explique que son ami et lui se raccompagnaient tour à tour l'un chez l'autre :

On sortait du lycée ensemble, on se tenait par la main, et il [Marcel Pagnol] me raccompagnait jusque chez moi, et je le raccompagnais jusque chez lui, et on parlait interminablement, et on riait et on s'aimait [...] (C, 49)

Ce passage montre la force de leur amitié. Or Cohen reprend cet élément pour l'introduire dans la relation amoureuse d'Ariane et Solal : « Ariane qui le raccompagnait chez lui [Solal], puis il la raccompagnait chez elle, puis elle le raccompagnait chez lui, et ils ne pouvaient pas se quitter [...] » (BS, 464). Ce détail de l'amitié de Pagnol et de Cohen est réutilisée pour être transcendé en amour dans la fiction. Cela est très révélateur de la puissance du lien qui semblait unir les deux hommes, puisque l'anecdote des deux amis se raccompagnant l'un chez l'autre fonctionne aussi dans le cadre d'une relation amoureuse fusionnelle.

Ainsi les souvenirs de jeunesse sont parfois visibles dans les romans, en particulier autour des thèmes de l'amour et de l'amitié. Or on retrouve dans les fictions cohéniennes les idées ou anecdotes de l'écrivain vieillissant, qui sont souvent plus amères et angoissantes.

2.3.3 Pensées de vieillesse

Il existe des ressemblances très frappantes entre les essais et les romans autour d'idées ou d'anecdotes sombres, qui correspondent à la fin de la vie de l'auteur. La progression de l'âge chez l'écrivain s'accompagne d'obsessions morbides et d'anxiété, que l'on retrouve principalement dans les discours de Solal.

En effet c'est par le biais de réflexions pessimistes que le protagoniste et l'auteur sont particulièrement en symbiose. Les plus grandes similitudes se trouvent entre *Belle du Seigneur* et les *Carnets 1978*. Il est difficile de savoir si l'écriture du roman a contaminé celle des carnets ou si les pensées de l'écrivain ont envahi plusieurs œuvres. Il est question par exemple dans *Belle du Seigneur* et dans les *Carnets 1978* des « forêts de nocturne épouvante », citées également dans un texte antérieur intitulé « Combat de l'homme » et publié dans *La France libre* en septembre 1942. Lors d'un long monologue dans le roman, Solal fait allusion au culte de la nature des nazis, glorifiant la force et la violence, en ces termes :

[...] car voici l'homme allemand a entendu et plus écouté que d'autres la jeune voix ferme qui sort des forêts de nocturne épouvante, silencieuses et craquantes forêts et avec une ivresse d'aurore cette voix tentatrice chante sous les rayons de lune [...] (BS, 1003)

La formulation est suffisamment onirique et fantasmatique pour retenir l'attention, avec la personnification de la nature qui appelle les hommes d'une « jeune voix ferme », « voix tentatrice ». Pour Cohen et Solal, les Allemands sont un « peuple de nature », tandis que Israël incarne le « peuple d'antinature ». Dans les *Carnets 1978*, cette même idée est répétée, dans les mêmes termes :

Car voici, l'homme hitlérien a entendu, et plus écouté que d'autres, la jeune voix ferme qui sort des forêts de nocturne épouvante, silencieuses et craquantes forêts. Avec une ivresse d'aurore, elle chante dans la nuit, elle chante, cette voix tentatrice sous les rayons de lune. (C, 137)

La transmission n'est pas la même, car dans le cadre du monologue cette réflexion sans ponctuation n'est pas particulièrement mise en valeur au milieu du flot de paroles et de pensées de Solal. Dans l'essai autobiographique, l'écrivain reprend la même formulation, mais il la met en forme avec une ponctuation, et des paragraphes. Le brouillage de la fiction et de la réalité est très frappant dans cet exemple car les textes des essais et des romans se confondent.

C'est le cas également pour un passage assez énigmatique sur les réalités invisibles, qui apparaît dans un monologue de Solal et dans les *Carnets 1978*. La parenté entre les deux extraits est évidente car la poéticité du texte, l'originalité du style et l'incongruité des images prouvent que cette ressemblance n'est pas un hasard. Dans le même grand monologue, Solal se positionne contre les prétendues « réalités invisibles » (BS, 989) :

[...] moi qui aime tant regarder et entendre regarder avec de vrais yeux tout charnels entendre avec des oreilles visibles et compliquées de trompes d'Eustache, il me semble que je suis dans ces combines d'âme assez oublié moi qui aime aimer de mes aimantes lèvres aimées [...] (BS, 989)

Les associations d'idées de ce passage sont étonnantes, et il faut s'affranchir de la forme captivante de l'extrait pour comprendre le fond. Le protagoniste se positionne du côté de la réalité sensible, et non dans ces « combines d'âmes » et autres invisibilités hypocrites. Il appuie son argument en faisant appel aux différentes parties du corps qui correspondent à des sens, « yeux », « oreilles », « lèvres ». Dans les essais, le narrateur utilise presque mot pour mot la même formule pour défendre cette idée :

Enfin, oui, qu'est-ce qu'on fiche de moi dans toutes ces invisibilités, de moi, de moi qui aime tant regarder et entendre, avec de vrais yeux tout charnels et des oreilles visibles et compliquées de trompes d'Eustache, il me semble que je suis, dans ces combines d'âme, assez oublié, moi qui aime aimer de mes yeux et de mes oreilles et de mes aimantes lèvres aimées. (C, 96)

Le rapport à la réalité sensible passe par l'amour des sens, qui transparaît avec les quatre occurrences du champ lexical d'« aimer ». L'apparition de cette reprise du monologue dans l'essai prouve que l'auteur le revendique et l'assume. Solal est donc dans le monologue le représentant parfois autobiographique de Cohen. D'autres détails rapprochent Solal du romancier à travers des anecdotes plus quotidiennes.

Solal dans *Belle du Seigneur* explique que les vieilles dans le train s'assoient systématiquement à côté de lui, et qu'il ne les supporte pas. Ce passage est apparemment autobiographique quand on se réfère au *Carnet 1978*, dans lequel Cohen raconte son aversion pour les femmes âgées qui s'assoient près de lui dans l'autobus. Pendant la séduction d'Ariane au Ritz, Solal évoque son dégoût pour les personnes âgées :

Et moi, mon horreur des vieilles qui viennent toujours s'asseoir près de moi dans les trains. Dès qu'une de ces sorcières barbuës entre dans mon compartiment, ça ne rate jamais, c'est moi qu'elle choisit, et elle vient se coller contre moi qui la hait en silence, me tenant aussi loin que je peux du corps abominable si proche de la mort, et si je me lève je tâche de marcher un peu sur ses cors, par erreur. (BS, 404)

Cet écœurement va de pair avec l'obsession de la vieillesse et de la mort, que ces personnages symbolisent avec leur « corps abominable si proche de la mort ». Solal les déteste, ce qu'il traduit par un discours virulent : « horreur des vieilles », « sorcières barbuës », « moi qui la hait en silence ». Cette violence est proportionnelle à la peur de vieillir, étape de la vie que le héros évitera en se suicidant. Dans les essais, Albert Cohen avoue également son dégoût et la malédiction qui le poursuit :

Une de celles qui immanquablement viennent s'asseoir auprès de moi dans l'autobus. Dès qu'il en vient une bien laide, bien vieille, ça ne manque pas, c'est sur moi qu'elle jette son dévolu et elle vient installer son vénérable derrière auprès de moi, comme ça, sans gêne, vilaine vieille, sûre de son droit de s'asseoir à côté de moi, et son derrière me frôle un peu, et c'est affreux. (C, 87)

La même aversion habite l'écrivain et son personnage et ressort dans le choix des termes : « une bien laide, bien vieille », « vilaine vieille », « c'est affreux ». L'auteur se sent persécuté, parce que les personnes âgées choisissent « immanquablement » le siège à côté du sien. Elles sont comme attirées par l'écrivain, alors qu'elles symbolisent pour lui tout ce qu'il redoute, sauf bien sûr sa propre mère. L'auteur lègue à son personnage certains

de ses traits de caractère, et lui fait vivre la même expérience que lui dans les transports en commun. Il s'agit donc là encore d'une incursion autobiographique déguisée, et comme souvent endossée par le personnage de Solal.

Cette obsession de la mort, si elle amène l'auteur à détester les vieilles, le pousse à aimer ses « frères humains » dont l'existence est éphémère. Solal est à nouveau le relais de l'auteur, et il transmet dans *Belle du Seigneur* ce *memento mori* adressé aux autres hommes : « Frères humains, toi et moi, promis à la mort, bientôt allongés sous la terre, toi et moi, sages et parallèles ! » (BS, 381), « Chrétiens, frères humains, promis à la mort, compagnons de la terre [...] » (BS, 960). Derrière les exclamations de Solal perce la voix de Cohen, qui développe longuement cette idée dans les essais. En effet pour lui la mort inéluctable devrait rapprocher les êtres humains, les amener à s'aimer, et à ne pas se faire de mal. Solal est donc chargé de représenter par endroits l'auteur au sein de la fiction. L'écrivain affirme sa conviction dans son essai intitulé justement *Ô vous frères humains*, dans lequel il écrit par exemple: « O vous, frères humains et futurs cadavres, ayez pitié les uns des autres, pitié de vos frères en la mort [...] » (FH, 209). L'auteur transmet ses valeurs, et ses anecdotes à son protagoniste principal, et introduit par-là même de l'extrafictionnel dans la fiction. Or il faut avoir lu les essais pour se rendre compte du caractère autobiographique de certains passages dans la polyphonie des romans.

Les similitudes passent parfois par des jeux de langue, dans les essais puis dans les romans. Ainsi l'auteur dans *Le livre de ma mère* est dévasté par la conscience d'une mort irréversible. Il tente alors de faire revivre sa mère défunte par le souvenir pour avoir l'impression d'être à nouveau avec elle. Quand l'idée de la perte définitive est trop forte, il essaie de tromper le malheur en se divertissant avec des formulations ludiques. Il décline par exemple le mot « perdu » : « Perdu, perdi, perdo, perda. C'est une découverte que je fais. On s'amuse un peu dans le malheur. » (LM, 130). Ce jeu un peu puéril est une sorte de barrière contre le malheur pour l'auteur orphelin. Or dans *Belle du Seigneur*, un autre personnage malheureux utilise la même méthode. En effet lorsque Adrien Deume réalise que son épouse Ariane est partie avec son amant, il décide de garder espoir. Pendant deux chapitres, il tente de se distraire de son malheur avant de décider d'en finir. A un moment du récit, exactement comme le narrateur des essais, il joue avec les mots :

Perdu, il était perdu— Perdu, perdi, perda, perdo murmurait-il en tirant sur sa ficelle[...]. Perdu, perdi, parda, perdo, murmurait-il sans cesse, car il faut essayer de se divertir lamentablement dans le malheur[...] (BS, 775)

Les similitudes entre ses deux passages prouvent que le malheur, que ce soit la mort d'un proche ou la fuite d'un être cher, agit de la même manière chez les deux protagonistes. Adrien réagit exactement comme l'auteur dans les essais pour tromper le désespoir. Le rapprochement entre l'écrivain et Adrien Deume à ce moment-là est important car celui-ci est un personnage assez antipathique. Or son malheur lui confère une sorte de charisme et une sensibilité qui modifie la perception du lecteur. En faisant réagir son personnage de la même façon que lui, le narrateur lui accorde de la crédibilité et de la compassion. Le désespoir rapproche l'auteur de son personnage, et l'expérience vécue par le démiurge confère un accent de vérité au personnage de fiction. Ainsi les personnages, même désagréables, sont parfois porteurs de bribes d'autobiographie qui sont toujours valorisantes pour eux.

L'âge mûr de l'auteur se traduit dans les romans par des idées noires à propos de la mort, de la vieillesse, des faux-semblants et du malheur. Solal est l'interlocuteur privilégié du romancier, qui le charge de transmettre ses convictions. L'écrivain rédige parfois des passages entiers quasiment identiques qu'il dédouble dans les romans et les essais. Le personnage de Solal est donc très imprégné par les désillusions et les convictions de l'écrivain lui-même, qui parasitent dans la fiction le déroulement de sa relation amoureuse.

Ainsi le brouillage autobiographique entre les essais et les romans est très visible. Des souvenirs ou de simples anecdotes qui semblent autobiographiques sont disséminés dans les romans, et viennent crédibiliser les personnages ou diffuser des idées importantes pour l'auteur. Les réminiscences évoluent avec le romancier, et créent des atmosphères différentes. Les souvenirs d'enfance sont insouciantes et plutôt confiés aux Valeureux, sauf l'épisode traumatisant du camelot qui est transféré de manière détournée sur Solal. Les souvenirs de jeunesse, d'amour et d'amitié sont plutôt le fait du personnage d'Ariane, qui incarne les amours de jeunesse de l'écrivain, mais lui rappelle néanmoins la présence de la mort. Enfin les moments de vieillesse sont confiés à Solal, avec des idées graves et désenchantées. L'écrivain glisse souvent ce qui semble être des fragments de sa propre vie dans les romans, mais de façon discrète et détournée. A la lecture des essais ces

correspondances deviennent évidentes, surtout pour les passages formulés de la même façon. Il s'incarne donc dans les romans à travers différents échos autobiographiques.

3- Les manifestations de l'éthos auctorial dans la fiction

3. 1 Une voix dominante à travers une polyphonie signifiante

Il s'agira ici de déterminer les différents aspects de l'éthos du narrateur cohénien. L'éthos est en quelque sorte ce que le lecteur décèle intuitivement de la personnalité et du message du narrateur à travers la fiction. Dominique Maingueneau explique ceci de la manière suivante :

[...] Tout texte écrit, même s'il la dénie, possède une « *vocalité* » spécifique qui permet de le rapporter à une caractérisation du corps de l'énonciateur [...], à un *garant* qui à travers son *ton* atteste ce qui est dit ; le terme « ton » présente l'avantage de valoir aussi bien pour l'écrit que pour l'oral.¹

Pour mieux cerner l'influence du narrateur sur son texte et sa « vocalité », il faut observer les manifestations de ce dernier dans la fiction, en particulier ses points de vue et les messages implicites qu'il véhicule. Le narrateur cohénien peut d'abord être étudié en tant que voix principale qui coordonne la polyphonie des romans. En effet le lecteur des romans est souvent dérouté par les personnalités complexes et le nombre des personnages, sans compter les intrusions du narrateur qui endosse lui-même parfois le statut de personnage. Les discours et les idiolectes extrêmement riches donnent un relief remarquable aux personnages, si bien qu'ils donnent parfois l'impression d'être des personnes autonomes. Pour déceler l'éthos du narrateur dans les récits de fiction, il s'agit d'abord de déterminer une unité, une cohérence, une voix dominante à travers la foisonnante polyphonie des romans. Trouver la marque de l'auteur-narrateur parmi les

¹Dominique Maingueneau, *op.cit.*, p. 203.

discours entremêlés permet de déchiffrer son influence et ses convictions. Les investissements affectifs de l'auteur guident également le lecteur parmi la foule des personnages, et dans ses propres réflexions. Cela permet donc de mettre en relief les valeurs que le narrateur cherche à transmettre dans les romans.

La polyphonie des romans cohéniens est riche et subtile : les discours des personnages sont polyphoniques, le narrateur se dédouble polyphoniquement, le narrateur et les personnages se juxtaposent de manière polyphonique, tout en restant dans une unité de style. La diversité dans les paroles des personnages et du narrateur donne une première impression d'hétérogénéité, renforcée par les différentes personnalités et les nombreux idiolectes. Claire Stolz explique ainsi dans son livre la polyphonie du narrateur :

Le narrateur est ainsi d'emblée posé comme fondamentalement polyphonique, à la fois par l'intertextualité et par l'intratextualité. Cette polyphonie confère au narrateur un éthos certes contradictoire mais non incohérent ; à l'épique revient la célébration de la grandeur humaine et héroïque, à la parodie revient l'humour qui enseigne la modestie et la faiblesse de l'homme.¹

Lorsque le narrateur fait référence à d'autres textes ou à ses propres écrits, il confère à ses discours des dimensions alternativement extratextuelles, extrafictionnelles et extradiégétiques. Or l'éthos du narrateur est en réalité assez unifié, et « non incohérent ». La particularité des romans cohéniens est aussi fondée sur une certaine ambiguïté dans l'attribution des discours. En effet les personnages endossent parfois le rôle de narrateur, et le narrateur lui-même devient personnage. La confusion des voix produit des œuvres prolifiques dans lesquelles il est parfois difficile de se repérer. Claire Stolz met au jour cette contamination mutuelle des voix du narrateur et des personnages :

Le narrateur ne se contente pas d'avoir une voix bien incarnée comme celle du narrateur stendhalien ; il ne se démarque plus que de façon ténue ou passagère des personnages, et sa voix se combine polyphoniquement à la leur, ou bien est remplacée par la leur, de manière indépendante du point de vue de l'énonciation et pourtant cohérente.²

La confusion est accentuée par l'emploi du discours indirect libre, qui ne permet pas d'attribuer avec certitude certains propos. Or l'importante polyphonie ne crée cependant pas de cacophonie. Tout est dirigé minutieusement par le chef-d'orchestre, qui en tant

¹ Claire Stolz, *op. cit.*, p. 286.

² Claire Stolz, *Ibid.*, p. 363.

qu'écrivain garde un style unifié et cohérent. Julie Sandler développe cette idée dans un de ses articles :

A la *polyphonie* du sens — dans une œuvre profondément dialectique, traversée de forces qui s'affrontent — semble donc s'opposer la *monodie* d'un style ...informé par des nécessités purement poétiques et esthétiques.¹

Or la monodie du style s'accorde aussi avec la cohérence de l'éthos du narrateur, qui révèle ses convictions et ses valeurs.

Il s'agira de déterminer l'unicité de la voix de l'auteur à travers la polyphonie de la tétralogie romanesque. Pour cela nous observerons dans un premier temps le phénomène des monologues autonomes, puis nous verrons les correspondances et les échos intratextuels des propos de personnages. Enfin nous verrons comment le narrateur lui-même contribue à créer une unité dans les romans à travers le ressassement, et l'usage de l'ironie.

3. 1. 1 Les monologues autonomes

Les romans cohéniens ont la particularité de comprendre un grand nombre de monologues autonomes, dans lesquels les personnages assument la narration. Cela contribue à brouiller les pistes narratives et à accentuer la polyphonie. La notion de monologue autonome introduite par Dorrit Cohn désigne un discours complètement libéré de l'intermédiaire du narrateur à la troisième personne. Cette dernière avance la définition suivante selon laquelle le monologue autonome est « un genre narratif constitué entièrement par la confession silencieuse qu'un être de fiction se fait à lui-même »². Dans le cas des romans cohéniens, la confession n'est pas toujours silencieuse, les personnages d'Ariane et Aude par exemple parlant le plus souvent à haute voix ou à mi-voix. Ce détail a d'ailleurs son importance dans les récits puisque Solal les surprend en plein monologue et s'introduit par ce biais dans l'intimité des jeunes femmes. Les monologues autonomes sont

¹ Julie Sandler, « La dialectique du discours de haine et du discours d'éloge », *Cahiers Albert Cohen*, n° 12, p. 67.

² Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, (1978), Paris, Seuil, coll. Poétique, 1981.

une forme de transgression, qui prête aux personnages la parole de l'auteur. Genette explique ce phénomène dans son livre :

Lorsqu'un narrateur cède la parole à l'un de ses personnages— et, plus encore, lorsqu'il lui cède en « monologue intérieur », l'expression de sa pensée — il franchit, d'une manière typiquement fictionnelle, un seuil en principe infranchissable de la représentation.¹

En effet les monologues intérieurs, et plus encore les monologues autonomes sont ambigus. La voix du personnage dirige le discours, mais c'est la pensée de l'auteur qui transparaît dans le flot de paroles, en particulier chez Solal. Cependant les monologues autonomes ne véhiculent pas toujours l'expression exacte de la pensée de l'écrivain. Celui-ci exploite aussi ce genre de discours pour développer la personnalité de ses personnages grâce à leur idiolecte. Les monologues des romans cohéniens sont construits selon une syntaxe particulière qui rappelle celle de Joyce : ils n'ont aucune ponctuation et aucune majuscule, et suivent les pensées et les coq-à-l'âne du personnage. Cependant les monologues rejoignent parfois une conviction ou une obsession du narrateur, comme nous l'avons vu pour les correspondances entre essais et romans. C'est souvent dans la libre expression de pensée et de parole que se glissent les vraies réflexions de l'auteur.

Les personnages auxquels Cohen confie des monologues autonomes ont un statut particulier : ils deviennent narrateurs pendant un moment, partageant ainsi avec le lecteur leur façon de s'exprimer et de voir le monde. Cela crée un véritable sentiment de polyphonie et une alternative au narrateur unique, même si cette diversité de voix masque une vraie cohésion narrative. Les locuteurs des monologues autonomes sont donc des personnages privilégiés dont le lecteur connaît les pensées intimes et les points de vue. Sur le plan narratologique, l'étude du statut des personnages auteurs de monologues souligne la complexité du rapport entre les figures de narrateur et de personnages. Claire Stolz fait valoir l'idée d'une contamination mutuelle :

Ces personnages [les locuteurs des monologues autonomes] sont donc, selon la terminologie de Genette, des narrateurs intradiégétiques puisqu'ils existent textuellement avant de devenir des narrateurs [...] et homodiégétiques, puisqu'ils sont des personnages de leur narration [...]²

¹ Gérard Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, op.cit., p. 126.

² Claire Stolz, op.cit, p. 269.

Ce rôle ambivalent confère aux locuteurs des monologues une légitimité particulière et un rapport privilégié avec le lecteur, qui les connaît déjà en tant que héros romanesques. Le statut de personnage de roman est important pour instaurer avec le lecteur une relation différente de celle du narrateur habituel. En effet, les narrateurs des monologues sont des personnages-clés ayant une grande influence auprès du récepteur, grâce au double rôle de narrateur et de personnage. Claire Stolz explique dans son livre le cas de Solal en tant que locuteur des monologues autonomes :

Solal [...] est le personnage qui a le plus d'autorité — en tant que narrateur — auprès du lecteur. Cette autorité se constitue certes à l'intérieur des monologues autonomes, qui sont les passages où l'instance narrative s'effaçant, il prend en charge, sans toujours le savoir, la narration ; mais contrairement à ce qui se passait pour Mariette, il a un long passé de personnage, puisque le premier monologue ne se situe qu'au chapitre 87.¹

Le « long passé de personnage » assoit la légitimité de Solal, parce que le narrateur fait comprendre par ses intrusions et ses représentations la confiance qu'il accorde à son protagoniste. Cependant le fait qu'Ariane n'ait pas un « long passé de personnage » au moment de ses premiers monologues dans *Belle du Seigneur* ne la décrédibilise pas, au contraire. Le rythme du roman fait primer la voix d'Ariane dans la première partie, tandis que celle de Solal prédomine dans la deuxième partie, et contrebalance par sa lucidité presque cruelle la fraîcheur d'Ariane. L'autorité de Solal vient aussi de sa parenté frappante, à la lecture des essais, avec l'auteur lui-même. Fort de cette fusion, le protagoniste est extrêmement clairvoyant et extralucide, puisqu'il prévoit la dégradation de la passion.

Les autres monologues autonomes sont principalement assurés par des personnages féminins, comme par exemple Ariane, Aude, ou Mariette. *Belle du Seigneur* est le roman qui compte le plus grand nombre de monologues, alors que les intrusions directes d'auteur sont moins nombreuses que dans *Mangeclous* ou *Les Valeureux*. Les monologues confiés aux personnages sont donc un vecteur d'expression pour l'auteur, qui leur transmet ses pensées. L'apparente polyphonie suscitée par les longs discours de personnages est pourtant mise au service d'une œuvre cohésive. Le lecteur peut toutefois être dérouté par les statuts très différents des personnages, ou leurs idiolectes très personnels. Ainsi Mariette utilise une langue parfois incorrecte et personnalisée, alors qu'Ariane ou Aude tiennent des

discours disloqués qui semblent suivre les méandres de leurs pensées. De son côté Solal, quoique fantasque, tient des discours plutôt obsessionnels et sombres. Cette apparente hétérogénéité n'empêche pas une grande logique dans le récit, qui prouve que l'auteur orchestre la diégèse et les monologues minutieusement, de manière à développer la fiction tout en faisant valoir ses convictions personnelles. Claire Stolz explique à propos de *Belle du Seigneur* que les différents monologues de Solal, Ariane et Mariette se complètent, et se rejoignent par exemple sur la condamnation de la passion à l'occidentale :

Cette convergence n'existe pas seulement par l'objet du message, mais aussi par le dialogisme qui existe entre les propos des uns et des autres : ainsi nous connaissons les réactions d'Ariane au moment du retour de l'aimé non seulement par ses monologues intérieurs, mais aussi par la description qu'en fait Mariette. L'autorité globale du récit s'en trouve renforcée, ainsi que sa force de persuasion : tant est puissante la figure de répétition.²

Le métissage des différents discours et intrusions est une force dans le récit, car les différents points de vue renforcent le projet général. Même entre les différents romans les monologues autonomes correspondent et convergent, comme dans les propos de Aude et d'Ariane. La répétition et les échos sont effectivement des phénomènes déterminants dans l'œuvre d'Albert Cohen, dont la légitimité est renforcée quand les personnages prennent le relais du narrateur. Cependant nous verrons un peu plus loin que le « ressassement » est surtout le fait du narrateur et renseigne sur les valeurs des romans.

A travers les différents monologues et les multiples façons de voir et de s'exprimer des personnages, l'éthos du narrateur se dessine en creux. Que ce soit à travers le discours de Mariette vantant les mérites de l'amour conjugal et ironisant sur les minauderies d'Ariane et Solal, ou à travers les monologues du protagoniste regrettant d'être condamné aux « travaux d'amour à perpétuité » (BS, 844), la voix du narrateur s'infiltre pour diffuser sa critique de l'amour-passion. Les monologues et les discours ont beau être très divers, ils forment une grande cohérence générale. Ceci est valable sur plusieurs plans, comme l'explique Claire Stolz dans son livre :

Ainsi peut-on expliquer que face aux monologues autonomes, le lecteur soit dérouté, mais ne perde pas pour autant le sentiment d'un « fil conducteur », ni la certitude d'avoir affaire à une œuvre unitaire sur le plan diégétique (c'est toujours bien la même histoire qui se poursuit), sur le plan esthétique (une esthétique de la polyphonie, du contraste, du contrepoint), et sur le plan

¹Claire Stolz, *op.cit*, p. 271.

² Claire Stolz, *op.cit*, p. 275.

idéologique (la revendication d'une éthique humaine qui fait de l'humain la valeur centrale, par opposition à la nature et à l'animal).¹

Le romancier mène donc sur plusieurs fronts une œuvre polyphonique complexe, et parvient à garder une ligne directrice qui renseigne sur son éthos. En effet à travers les monologues autonomes des personnages principaux, apparaissent les projections du narrateur lui-même. La digression et les interventions ne nuisent finalement pas à la compréhension globale du roman et des valeurs qu'il cherche à transmettre. La polyphonie est utile au récit et à sa vraisemblance ainsi qu'à l'auteur, qui diversifie sa voix à travers les monologues pour développer une esthétique personnelle et véhiculer ses convictions. Les personnages sont ainsi les miroirs et les porte-parole de l'auteur, comme l'explique Catherine Milkovitch-Rioux :

[...] le « miroir » cohénien, dont la représentation emblématique affleure sans cesse au sein de la narration, réfléchit, au travers des personnages, un certain nombre d'images du « moi » réfracté en de multiples facettes.¹

Ces « images du moi » sont peut-être les représentations du narrateur en tant qu'auteur et en tant que personne. Les images et mises en scène du narrateur se révèlent aussi à travers l'étonnante polyphonie et la voix dominante qui s'en dégage. Les monologues autonomes donnent du relief aux protagonistes, et sont le support privilégié des manifestations de la voix de l'auteur.

3. 1. 2 Echos de discours intratextuels

Les répétitions ne sont pas anodines dans les romans cohéniens. Qu'il soit anecdotique, obsessionnel ou engagé, le ressassement fait partie de l'esthétique cohénienne dans les romans et surtout dans les essais autobiographiques. Les échos entre les romans permettent néanmoins de déceler la présence du narrateur. Ces correspondances révèlent la cohésion d'ensemble de la tétralogie. Les répétitions formelles par exemple, prouvent que tout est orchestré par une même personne ayant des raisons d'insister sur certains éléments d'une œuvre à l'autre. Ceci peut se manifester par l'onomastique ou la dénomination des personnages.

¹ Claire Stolz, *op.cit*, p. 323.

D'une œuvre à l'autre les mêmes personnages se manifestent, ou sont évoqués par des liens intratextuels. Or le narrateur et certains personnages ont parfois la même façon de désigner ou de surnommer un autre individu. Lors d'une description du comportement d'Adrien Deume travaillant à la SDN, le narrateur raconte qu'il essaie de calquer son attitude sur celle des gens qu'il admire. Influencé par ses lectures, ou ses supérieurs, Adrien tente d'être admirable et fait des efforts dans ce sens pendant quelques heures. Le narrateur clôt la parenthèse par la phrase suivante : « ([...] Puis il oubliait et redevenait ce qu'il était, un petit Deume.) » (BS, 84). La dénomination « petit Deume » est un peu méprisante et nous renseigne sur les sentiments de l'auteur à l'égard d'Adrien.

Or le narrateur n'est pas le seul à rabaisser le personnage d'Adrien Deume. Un peu plus loin dans *Belle du Seigneur*, Adrien est convoqué par son supérieur à la SDN, Vincent van Vries, directeur de la section des mandats. Celui-ci propose au jeune fonctionnaire une mission que Solal a ordonné de manière à avoir le champ libre pour séduire Ariane. Van Vries expose donc à Adrien les enjeux de sa mission, tandis que le lecteur est informé entre parenthèses de ses réflexions : « ([...] Si ce petit Deume apprenait que l'initiative venait de si haut, il se gonflerait d'importance et deviendrait moins maniable.) » (BS, 340). Là encore l'expression « petit Deume » révèle le mépris du directeur pour son subalterne paresseux, et dévoile aussi les rouages de la hiérarchie. L'adjectif « petit » signifie qu'Adrien Deume ne fait pas encore partie des hautes sphères mais aussi, comme lorsque le narrateur l'emploie, que c'est un homme sans charisme et sans envergure. Cependant le fait que van Vries soit un personnage antipathique peut renverser la tendance, et au contraire contribuer à rendre le personnage d'Adrien plus sympathique.

Enfin l'expression « petit Deume » est employée par Adrien lui-même, mais cette fois-ci de manière assez prétentieuse. Au chapitre 29, le personnage élabore des plans de carrière parce qu'il est invité à dîner par Solal au Ritz le soir même. Adrien s' imagine alors les conversations qu'il va tenir au grand sous-secrétaire général, et l'admiration que ce dernier ne devrait pas manquer d'éprouver pour lui. Deume monologue donc dans son bureau en imaginant les perspectives que lui ouvre la soirée avec Solal, et il réfléchit à ce que le sous-secrétaire pourrait penser de lui : « L'important, c'est qu'il se dise en me regardant tout à coup avec curiosité : pas mal du tout, ce petit Deume, relation à cultiver, ce

¹ Catherine Milkovitch-Rioux *op.cit.*, p. 188.

petit Deume. » (BS, 335). La double répétition de l'expression « petit Deume » met vraiment l'accent sur cette dénomination. Employée par Adrien, cette construction prend une dimension un peu suffisante. Là encore le « petit » désigne l'insignifiance hiérarchique du fonctionnaire, mais contraste avec la culture et la spiritualité que Deume projette de mettre en avant. Solal devrait apparemment être impressionné par l'intelligence et la vivacité d'Adrien, et se rendre compte qu'il mérite mieux que sa « petite » place. Adrien veut faire valoir qu'il est digne d'avoir une promotion. Ainsi l'emploi du « petit Deume » prend en fonction du locuteur différents sens, mais contribue néanmoins à décrédibiliser le personnage. Le fait que cette dénomination soit relayée par différents personnages aide le narrateur à diffuser une aura de ridicule autour d'Adrien Deume, que le personnage lui-même contribue à maintenir.

Hippolyte Deume est aussi désigné par une périphrase dans *Mangeclous* et *Belle du Seigneur*. En effet dans *Mangeclous*, le narrateur commence le chapitre 40 par la présentation suivante :

Mon cher petit père Deume se réveilla, mit son lorgnon et [...] consulta, de ses ronds yeux effarés et saillants, la montre à verre grossissant, posée sur la table de nuit. (M, 395).

L'expression « mon cher petit père Deume » est visiblement affectueuse, comme le montre le pronom possessif, l'adjectif « cher » mais aussi la formulation « petit père » qui est plutôt amicale et tendre. L'adjectif « petit » ici, à la différence de « petit Deume », souligne la naïveté, la gentillesse et la tranquillité du vieil homme. De plus le « petit » fait aussi allusion à la situation d'Hippolyte par rapport à sa femme qui l'écrase et le domine. Dans *Belle du Seigneur*, Ariane emploie la même expression dès les premières pages du roman pour désigner Hippolyte Deume. Elle écrit dans son journal intime la phrase suivante : « Il faudra que je tire un personnage du petit père Deume que j'aime bien [...] » (BS, 30). Si la dénomination est réduite à « petit père Deume », l'affection que porte la jeune femme à son vieux beau-père est renforcée dans la suite de la phrase. La périphrase « petit père Deume » est de toute évidence beaucoup plus tendre et bienveillante que « petit Deume ». Les formulations correspondent aux personnages qu'elles déterminent, et révèlent le projet du narrateur. En multipliant les mêmes expressions, il ancre la cohérence des romans, et met en valeur son point de vue sur les personnages.

Pour compléter le portrait de famille, Antoinette Deume n'échappe pas à une description récurrente. On trouve dans *Mangeclous* et dans *Belle du Seigneur* presque la même formulation pour la qualifier, et cette répétition augmente l'autorité de la description. Là encore Ariane prend le relais du narrateur pour véhiculer son sentiment par rapport au personnage d'Antoinette Deume. Dans *Mangeclous*, le narrateur omniscient donne de la vieille femme l'image suivante :

La vieille fille n'avait pas de dot et la nature ne l'avait pas pourvue d'attraits particuliers : peu de chair mais par contre beaucoup d'os et de verrues ; et une gueule de dromadaire. (M, 402)

Ce portrait est explicite et radical. Or il est redoublé dans *Belle du Seigneur* par Ariane dans son journal intime : « A quarante ans, dotée de peu de chair et d'attraits mais de beaucoup d'os et de verrues, elle [Antoinette Deume] parvint à se faire épouser par le brave et faible Hippolyte Deume [...] » (BS, 31). La formulation a un peu évolué, mais la parenté est flagrante entre les propos du narrateur et ceux d'Ariane. D'un roman à l'autre, des ponts sont lancés pour assurer l'unité de toute l'œuvre cohénienne.

Il existe plusieurs autres exemples des liens entre les différents textes, comme dans certains discours des Valeureux à propos des femmes. Dans *Mangeclous*, le héros éponyme raconte à ses amis une anecdote au sujet d'une de ses prétendues maîtresses, et il décrit cette dernière :

Une véritable pastèque, saine comme l'œil du coq , ferme et flexible comme le macaroni italien et cuit, et plus avantagee, en ses devant et derrière, que l'éléphantesse elle-même ! Et une joue que j'aurais mangée sans faim, juste avec quelques concombres. (M, 132)

Ce passage est caractéristique de l'expression très imagée des Valeureux, avec des comparaisons alimentaires évocatrices, et révélatrice des éternels appétits valeureux. Dans *Belle du Seigneur*, les Valeureux sont chargés de venir chercher Ariane chez elle, pour l'aider à s'enfuir avec son amant. En attendant le moment opportun, les cousins conversent, et donnent leur avis sur la jeune femme. Michaël commence la description :

— [...] Et je voudrais être à sa place car la femme est véritable souffle de jasmin et saine comme l'œil du coq ! [...]
— Et fraîcheur de cerise, ajouta illogiquement Salomon.
— Elle a une joue que je mangerais sans faim, dit Mangeclous, juste avec quelques concombres. (BS, 738)

Même s'il ne s'agit pas de la même jeune femme, la force de l'évocation est la même. Les Valeureux rendent dans les deux cas hommage à la beauté de la femme occidentale, en mettant en valeur ses attributs appétissants, tout en gardant à l'esprit le danger que représente une telle beauté.

Un prénom est également commun aux deux romans : la jeune femme dont parle Mangeclous se prénomme Eliane, comme la sœur défunte d'Ariane dans *Belle du Seigneur* : « Bref, messieurs, avec les incongruités de cette Eliane, tel était son nom, on aurait pu gonfler un dirigeable. » (M, 134). Il s'agit peut-être encore d'un moyen d'unifier les représentations de la femme occidentale, ou de recycler un prénom aimé. Cependant alors qu'Ariane sacralise les souvenirs de sa sœur Eliane, Mangeclous se souvient de son Eliane pour ses « incongruités », qui donnent à cette femme occidentale un côté burlesque et grotesque, presque épique dans la description.

Les échos et les correspondances créent des liens indéfectibles entre les romans et mettent en valeur des épisodes chargés de sens. En effet dans deux des romans d'Albert Cohen, *Solal* et *Belle du Seigneur*, les héroïnes Ariane et Aude utilisent la même injure violente à l'égard de Solal. Aude, excédée par l'échec de son mariage avec le jeune homme, cède à sa demande :

— Dis, bien-aimée. Dis-moi une insulte. Tu sais, les deux mots qu'on dit aux larves, aux bonhommes impossibles.
— Tu y tiens ? Eh bien, si ça peut te faire plaisir. Sale juif. (S, 352)

La crise du couple trouve son climax dans cette insulte antisémite, qui cristallise toutes les peurs de Solal. La femme occidentale semble ici incapable de comprendre et d'apprécier le peuple juif, et reste effrayée par ces « bonhommes impossibles ». La stigmatisation réclamée par Solal est un moyen d'expier la trahison faite à son peuple. Dans *Belle du Seigneur* il s'inflige à nouveau cette punition, mais dans des circonstances un peu différentes. Ayant invité Ariane au Ritz, Solal la défie en lui promettant de la séduire, et lui demande de dire ce qu'elle a sur le cœur :

— [...] A quoi pensez-vous ? Bien sûr, cela devait venir. Allons, dites ce que vous avez envie de dire. Allons, vite, pendant qu'il est temps [...].
— Sale Juif, dit-elle, et elle eut un preste coup d'œil d'enfant méchante. (BS, 386)

Solal réclame l'insulte avant l'idylle, mais leur relation restera entachée par cette attaque. La scène répétée dans les deux romans est très symbolique, et peut avoir plusieurs significations. Elle semble prouver les dangers de la passion à l'occidentale, qui dénigre le peuple juif et éloigne Solal du véritable amour conjugal. Par ailleurs l'injure « sale Juif » rappelle dans le parcours de l'auteur le « jour du camelot », et marque son héros de la même fatalité qui le poursuit dans ses relations amoureuses. En insistant sur cet épisode, le narrateur souligne l'importance fondatrice de cette injure pour lui et son protagoniste. Ainsi derrière la polyphonie des héroïnes apparaît à nouveau la voix unique du narrateur qui véhicule les idées fortes ou obsessionnelles du roman.

Enfin on peut également constater la multiplication dans plusieurs romans d'une expression un peu populaire, « fort de café » chez des personnages très différents. Adrien par exemple l'emploie plusieurs fois dans *Belle du Seigneur* : « Seulement, voilà, c'était un peu trop fort de café, elle [Ariane] ne marcherait pas. » (BS, 105), « Un peu trop fort de café tout de même, il s'en ferait un ennemi [de Le Gandec] » (BS, 346). L'expression est complètement intégrée à l'idiolecte du personnage, et souligne la spontanéité de ses réflexions. Cette phrase est placée aussi dans la bouche d'Hippolyte Deume :

(« Décidément, tout ça c'est un peu fort de café pour moi », avait-il coutume de se dire lorsque sa femme lui parlait de la différence de tempérament entre saint Jacques et saint Paul.) (M, 416).

La formulation « fort de café » circule donc dans les textes entre les personnages, mais aussi chez les animaux. En effet dans *Belle du Seigneur* le chien adopté par Isolde y va de son commentaire : « Qu'elle n'en mange pas, d'accord, c'est son affaire, mais qu'elle ne lui en donne pas, c'est un peu fort de café, il a un de ces creux ! » (BS, 529). Le jeune basset exprime par le biais du discours indirect libre sa frustration de ne pas pouvoir profiter du plateau de viande froide commandé par Isolde. L'aspect trivial de ce discours animalier contraste avec le désespoir de l'ancienne maîtresse de Solal.

L'expression « fort de café » ou « un peu trop fort de café » circule dans les romans, entre des personnages très différents. L'originalité et le comique de l'expression souligne le parler un peu populaire de certains protagonistes, et permet au lecteur de bien repérer la phrase dans les différents romans. Toutes ces occurrences prouvent bien que le même narrateur est présent derrière la polyphonie pour orchestrer tous les personnages en un seul

chœur. Que ce soit pour des raisons vraiment importantes ou justes anecdotiques, les échos et les répétitions renforcent la cohérence intratextuelle et la sensation d'une direction générale commune à tous les textes.

3. 1. 3 Ressassement et ironie chez le narrateur

Certaines formulations et thèmes sont redondants dans la tétralogie romanesque, sans forcément passer par les discours de personnage. Le narrateur lui-même se dévoile à travers des échos révélateurs. Ses répétitions renforcent l'autorité des textes, même quand il s'agit de détails. Ainsi par exemple, le narrateur évoque dans deux romans l'importance à Céphalonie des souliers qui craquent. Dans *Solal* cette précision fait partie de la description liminaire de Saltiel, et le narrateur met l'accent sur cet élément : « Les souliers à boucle craquaient avec éclat et attesteraient qu'ils étaient neufs à tous les habitants de Céphalonie. » (S, 13). En effet pour les habitants de l'île, les souliers qui ne craquent pas ne peuvent pas être neufs. Il s'agit donc d'avoir des souliers craquants à tout prix, comme l'atteste une des scènes du roman *Les Valeureux*. Alamanca, un cafetier de Céphalonie, demande conseil à Mangeclous car sa fille se marie, et les nouveaux souliers qu'il a prévu pour la cérémonie ne craquent pas. Il exprime son désarroi de la façon suivante :

Je suis allé les rendre [les souliers qui ne craquent pas] à l'excommunié qui me les as vendus, lui expliquant que la preuve de la nouveauté des souliers est dans le craquement et que, ces souliers ne craquant pas, personne durant la cérémonie ne s'apercevra qu'ils sont neufs [...] (V, 217)

Cet élément qui apparaît dans deux des romans aide à dépeindre l'ambiance pittoresque de Céphalonie. L'obsession des chaussures qui craquent est comique et paraît absurde, c'est donc une anecdote tout à fait valeureuse qui concorde avec l'image que le narrateur veut donner des habitants de Céphalonie. Le détail contribue grandement à restituer l'atmosphère et l'état d'esprit des habitants de ce lieu si particulier. D'autres détails sont communs à plusieurs romans, comme les borborygmes chez les belles dames occidentales.

En effet pour prouver les dangers de la passion à l'occidentale, le narrateur, relayé par des personnages comme Solal et Mangeclous, n'hésite pas à souligner les défauts corporels de jeunes femmes censées symboliser la perfection. En mettant en exergue le côté

« grotesque »¹ des corps selon l'acception bakhtinienne, le narrateur va dans le sens de l'anti-passion. En effet la passion des amants va de pair avec la perfection et refuse les réalités corporelles. L'auteur semble prendre plaisir à confronter des héroïnes très belles comme Anna Karénine ou Ariane aux contingences corporelles, de manière à valoriser l'amour conjugal qui tolère le grotesque du corps. Dans *Belle du Seigneur*, le narrateur dépeint longuement au début du chapitre 92 la jeune héroïne en proie à des borborygmes en présence de son amant. Solal assiste à l'humiliation de sa maîtresse et se livre à une longue réflexion en discours indirect libre sur « leur pauvre vie » (BS, 921). Cet épisode est à la fois pathétique et comique, dans la description épique des borborygmes :

Hélas, [...] un nouveau borborygme s'éleva, un beau borborygme, très réussi, élancé et divers, tout en spirales et fioritures, pareil à un chapiteau corinthien. Ensuite, il y en eut plusieurs à la fois, dans le genre grandes orgues, avec basson, bombarde, cor anglais, flageolet, cornemuse et clarinette. (BS, 920)

Le narrateur mêle ici sa voix à celle de Solal, qui ne peut pas s'empêcher d'avoir pitié d'Ariane, et de ses efforts pour masquer ses bruits d'estomac. Cette scène tragi-comique rappelle que la véritable intimité d'un couple ne réside pas dans une pure perfection illusoire, mais dans l'acceptation des réalités corporelles. Mangeclous dans *Les Valeureux* se déclare professeur de l'« Université Supérieure et Philosophique de Céphalonie » (V, 106), et met en garde ses étudiants contre les dangers de l'amour à l'occidentale. A titre d'exemple, il propose une relecture du roman *Anna Karénine* de Tolstoï, et analyse les amours de l'héroïne éponyme et de Wronski. Or Anna Karénine est une sorte de double d'Ariane, et comme cette dernière, l'héroïne tolstoïenne a des problèmes de borborygmes. Mangeclous raconte cette anecdote à un auditoire passionné :

Quand elle (Anna Karénine) a des borborygmes, elle tousse pour les couvrir, ou encore elle fait l'enthousiaste, récitant des poésies à grande voix pour que son cher ami n'entende pas les borborygmes dont elle a honte car ils sont énormes comme les bruits de la grosse corde du violoncelle et indignes de cet homme si fin aux ongles vernis. (V, 148).

La polyphonie est bien visible ici, étayant la critique explicite du narrateur vis-à-vis de la passion à l'occidentale. Les deux scènes appartenant à deux romans différents sont jumelles, et démontrent l'implication du narrateur. Celui-ci fortifie son autorité en racontant

¹Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais, et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p39.

les mêmes anecdotes dans des textes différents avec la complicité de certains personnages. Il peut ainsi dénoncer la passion, au profit de ses convictions sur l'amour conjugal. Par ailleurs le ressassement du narrateur est visible à travers des formulations identiques.

En effet certaines phrases sont similaires dans des romans différents, ce qui prouve les répétitions du narrateur et la cohésion des œuvres. Le romancier s'exclame dans *Belle du Seigneur* lors d'une présentation des Valeureux : « Salomon, cœur pur, mon petit ami intime, les jours de nausée » (BS, 141). Dans le roman suivant, *Les Valeureux*, la même phrase est reprise: « Salomon, mon petit ami intime, les jours de nausée. » (V, 91). L'attachement du narrateur au personnage de Salomon, explique cette répétition. Certaines autres actions anodines sont communes à plusieurs romans, et la formulation du narrateur crée un effet d'écho. Dans *Mangeclous*, le narrateur décrit une scène en ces termes : « Près de la citadelle, une servante grecque enfonça son sourire dans un citron doux et regarda Michaël avec considération. » (M, 28). L'expression « enfoncer son sourire » est suffisamment atypique pour que le lecteur s'en souvienne, et la reconnaisse dans *Les Valeureux* : « Une jeune servante enfonçait son sourire dans une grenade. » (V, 58). Le fruit change, mais l'action reste la même, et la formulation semblable. De nombreux petits rappels disséminés dans les œuvres par le narrateur révèlent les différents ponts entre les quatre romans. Il s'agit parfois de petits détails ou de grandes théories comme celle sur l'amour à l'occidentale.

Certains romans sont liés par la répétition d'un événement, comme une réunion à la SDN qui est commune à *Mangeclous* et à *Belle du Seigneur*. Le chapitre 22 de *Mangeclous* est consacré à la description des membres du Conseil, sortant de réunion. Dans la même veine, le chapitre 26 de *Belle du Seigneur* concerne le cocktail mensuel de Benedetti, directeur de la section d'information au Secrétariat de la SDN. Le narrateur fait le portrait des participants et de leurs comportements. Cela rappelle le chapitre 11, lorsque Adrien Deume tente de rencontrer des supérieurs dans la salle des pas perdus de la SDN. Ces scènes sont très proches, et reviennent dans différents romans pour insister sur les comportements humains et hiérarchiques, et sur les enjeux professionnels.

Cela montre bien que le ressassement se situe aussi au cœur de la narration, et s'ajoute aux récurrences dans les discours des personnages. Enfin l'ironie discrète du narrateur, commune à toute la tétralogie, participe aussi à la cohérence générale des textes.

En effet l'écrivain glisse parfois des traits d'ironie discrets, insérés dans la narration à la troisième personne. Cette caractéristique du narrateur cohénien contribue à renforcer l'impression d'une voix principale.

Le romancier écrit par exemple à propos d'Antoinette Deume : « A neuf heures cinquante, Mme Deume estima opportun de se rendre dans sa chambre pour se refaire une laideur. » (BS, 238). Cette assertion tourne en ridicule le personnage de Mme Deume, précédemment décrite comme hideuse et désagréable. Le narrateur profite par conséquent d'une tournure apparemment neutre pour l'attaquer, en transformant l'expression « se refaire une beauté » en « se refaire une laideur ». L'ironie n'est pas du tout annoncée et passe presque inaperçue tant l'expression « se refaire une beauté » est courante et attendue dans cette situation. Les détournements d'expressions contribuent à rappeler la présence du narrateur, et sensibilisent le lecteur à ses intrusions malicieuses. Le roman *Mangeclous* commence par une description des activités de Salomon dans sa maison. L'écrivain raconte : « Puis il [Salomon] frotta et lava en chantant les malheurs d'Israël que c'était un plaisir. » (M, 13). L'ironie porte là encore sur la transformation d'une expression courante « que c'était un plaisir », qui porte sur le verbe au participe présent. En effet ici la formulation initiale concerne seulement les termes « en chantant [...] que c'était un plaisir », qui signifie que Salomon chante de tout son cœur. Or en glissant au milieu les mots « les malheurs d'Israël », le narrateur détourne le sens de la phrase et laisse croire que c'est un plaisir pour Salomon de chanter les malheurs d'Israël. Mettre en relation « les malheurs d'Israël » et « plaisir » porte à confusion et montre l'ironie du narrateur qui introduit des structures de phrases tendancieuses.

Enfin le fameux dialogue des tricoteuses est une parfaite illustration de l'ironie du narrateur. Ce passage de *Belle du Seigneur* met en scène dix bourgeoises tricotant dans le hall de l'hôtel d'Agay. Celles-ci discutent en discours direct libre et l'auteur entremêle les bribes de phrases, aboutissant parfois à un résultat étonnant. Ainsi la sentence suivante souligne l'ironie mordante du romancier : « Je vous dirai que je suis constipée C'est la faute aux juifs » (BS, 854). En rapprochant ainsi deux bribes de conversations complètement différentes, l'écrivain met en lumière l'absurdité et la méchanceté des vieilles tricoteuses grâce à une retranscription apparemment objective. L'ironie du narrateur

est commune à la plupart des romans, avec des passages ou des descriptions neutres et assumées par un narrateur extradiégétique.

Les échos et les ressassements du narrateur contribuent bien à créer des ponts entre les différents romans, et à souligner la cohérence de l'ensemble de l'œuvre. Le narrateur lui-même met l'accent sur l'unicité des textes à travers des jeux de correspondances.

Ainsi il existe bien une voix principale à travers une polyphonie signifiante dans le cadre de la tétralogie cohénienne. La polyphonie est extrêmement présente dans les œuvres, à travers les monologues autonomes et les prises de paroles de toutes sortes de personnages, y compris d'animaux. Cependant les monologues autonomes sont la plupart du temps des relais de la voix de l'auteur, et l'ambiguïté énonciative est mise à profit pour faire passer des idées fortes ou des thèmes récurrents. De la même façon, on remarque à la lecture de tous les romans des concordances étonnantes entre les discours de certains personnages. Que ce soient des formulations identiques ou des idées proches, les similitudes sont frappantes. Enfin le narrateur lui-même par ses éternels ressassements et son ironie implicite rappelle discrètement sa présence dans tous les romans, et affirme la voix dominante.

3. 2 Les indications affectives du narrateur au sujet des personnages

Le narrateur des romans cohéniens donne souvent des indications sur ce qu'il pense des personnages. Que ce soit par des intrusions directes, par des adresses aux personnages ou par des avis insérés dans le récit, le lecteur connaît toujours l'avis de l'écrivain au sujet de ses créatures. Ceci oriente la réception du roman, car le narrateur utilise les personnages sympathiques pour transmettre ses souvenirs ou faire passer ses idées, et au contraire charge les personnages antipathiques de démontrer le bien-fondé des thèses du roman. Ainsi Antoinette Deume qui est une personne très désagréable incarne la bigote bourgeoise croyant à l'hypocrite « amour du prochain » et aux « réalités invisibles », que Cohen dénonce surtout dans les essais autobiographiques. Le narrateur s'investit affectivement dans ses protagonistes, au point parfois de donner une dimension extradiégétique voire extratextuelle à ceux qu'il préfère, comme Salomon. Les intrusions d'auteur analysées précédemment contribuent à rappeler la présence du narrateur, qui donne souvent son avis sur des personnages ou des situations. Catherine Milkovitch-Rioux explique dans son livre l'importance des modalisateurs, qui impliquent affectivement le narrateur dans la diégèse :

Les modalisateurs, signe de l'interventionnisme de l'auteur, rendent non seulement manifeste sa présence, mais témoignent encore de son jugement ou de ses sentiments, en général à l'égard de la personnalité ou des actions d'un personnage.¹

Dans la tétralogie romanesque, chaque personnage, même ceux qui apparaissent une seule fois dans le récit, est jugé par le narrateur. Ce dernier a un avis sur chacun : quelques-uns lui répugnent physiquement, d'autres l'indiffèrent, certains l'émeuvent... Cette implication donne un relief très important aux personnages et augmente leur vraisemblance. Alain Schaffner explique l'enjeu de ce phénomène :

[...] l'appréciation du narrateur sur ses personnages les rend plus vivants, leur vérité est attestée par l'intensité du sentiment qu'ils provoquent chez le narrateur, et par conséquent chez le lecteur.²

¹ Catherine Milkovitch-Rioux, *op.cit.*, p. 176.

² Alain Schaffner. *Le Goût de l'absolu. L'enjeu sacré de la littérature dans l'œuvre d'Albert Cohen*, Paris, Champion, « Littérature de notre siècle », 1999, p. 352.

En effet s'ils provoquent des réactions, c'est que les personnages cohéniens sont très crédibles, et « vivants ».

Or les jugements affectifs sur les personnages sont ambigus. Le narrateur montre son attachement à certains protagonistes touchants. A l'inverse, les personnages qu'il n'aime pas sont fortement stigmatisés. Cependant tout ne fonctionne pas selon ce schéma binaire. Certains personnages sympathiques ont des facettes désagréables, et inversement, puisque certains personnages exécrables ont dans des situations données des réactions inattendues. Ainsi par exemple Hippolyte Deume, qui est adorable et très apprécié du narrateur, d'Ariane et de Mangeclous en particulier, manifeste à certains moments des pensées antisémites ou xénophobes : « — Les étranzers, ze n'aime pas ça, dit M. Deume. Sauf naturellement les étranzers comme il faut, mais ze ne crois pas qu'il y en ait beaucoup. »(M, 413). A l'inverse Adrien, hautain, suffisant et ridicule dans tout le roman, devient dans les chapitres suivant le départ d'Ariane très attachant et étonnamment humain. Enfin on trouve dans la tétralogie cohénienne une catégorie de personnages inclassables, à propos desquels le narrateur semble mitigé. L'opinion de l'auteur peut parfois être en apparente contradiction avec l'avis d'un personnage sur un autre. Ainsi, nous allons le voir, Antoinette Deume est systématiquement critiquée ou ridiculisée par le narrateur, mais son époux la valorise à certains moments, et adoucit l'avis négatif du lecteur.

Les jugements du narrateur sur les personnages étayent l'éthos de l'auteur, car ils indiquent quelles qualités il valorise, et à quels personnages il s'identifie. Catherine Milkovitch-Rioux explique ceci de la façon suivante :

Ces interventions suggèrent que les personnages représentés sont, à un moment donné de la narration, les porte-parole de l'auteur dans leur attitude particulière face à la vie, comme en témoigne la prise en charge affective dont ils sont l'objet.¹

Les investissements affectifs du narrateur donnent beaucoup de profondeur aux personnages, et donnent des indications sur l'écrivain lui-même.

¹ C. Milkovitch-Rioux L'univers mythique d'Albert Cohen p. 176

3. 2. 1 Les personnages sympathiques

La majorité des interventions du narrateur sur les personnages concerne ceux que le narrateur apprécie. Les romans sont parsemés d'intrusions entre parenthèses, d'adresses ou de remarques intégrées au récit, qui indiquent l'attachement du narrateur à tel ou tel de ses personnages. Les élans affectifs concernent principalement des personnages secondaires, qui n'ont pas accès aux monologues. En effet les jugements du narrateur sur Ariane ou Solal sont perceptibles à travers les longs monologues autonomes, ou à travers les regards mutuels des personnages. L'amour qu'Ariane porte à Solal les valorise tous les deux, et inversement. Leur autorité en tant que personnages principaux est réciproquement augmentée. Le narrateur se manifeste donc principalement pour mettre en valeur des personnages naïfs ou vulnérables. Au fur et à mesure des œuvres, le narrateur développe un réseau complexe de jugements entre les personnages qui prennent le relais de ses propres opinions. Cependant les appréciations du romancier sont toujours bien visibles dans les œuvres.

Dans *Mangeclous*, le narrateur prend à plusieurs reprises le parti de Jérémie, qui est présenté comme gentil, faible et fragile. Les interventions de l'auteur à son sujet le mettent en valeur et semblent le protéger de l'hostilité du monde extérieur. Le narrateur affirme à la première personne son affection pour le personnage de Jérémie :

Jérémie voyait la plus grande catastrophe de sa vie s'approcher. Le silence s'épaississait. Ce vieil Israélite de mon cœur — je suis son fils et son dévot—changeait sa valise de main, la posait à terre [...]. (M, 270)

Le romancier se manifeste au milieu du récit entre tirets, pour déclarer son amour à Jérémie qui est l'incarnation du Juif errant. Cette appréciation est importante pour l'auteur, puisqu'il revient dessus quelques lignes plus loin pour l'affiner : « (Oui, son dévot. Car il [Jérémie] est de la race qui a proclamé l'homme sur terre et combat à la nature. » (M, 270). Ce complément d'information montre que le personnage de Jérémie représente le judaïsme en général, et non pas comme les Valeureux un judaïsme particulier, propre aux îles grecques : « (Les Israélites de Céphalonie forment une espèce à part. Il serait injuste de généraliser.) » (M, 89).

Jérémie est pour le narrateur, comme tous les Juifs, du côté de l'antinature, c'est à dire de la culture et de la civilisation. L'écrivain se sent affilié à lui par le lien de la religion, mais peut-être surtout par la candeur du vieil homme, qui ressemble par sa bonté à la mère du narrateur des essais autobiographiques. Les Israélites rencontrés dans les romans sont souvent soutenus avec compassion et pitié par le narrateur. Celui-ci place les personnages dans des situations difficiles, et proclame ensuite son amour pour ses « frères humains ». C'est le cas de Finkelstein, que le lecteur rencontre dans *Belle du Seigneur* lors d'un cocktail à la SDN. Cet homme est ignoré par tous durant la réception, et fait preuve d'abnégation et d'humilité. Le narrateur s'adresse alors directement à lui : « Cher Finkelstein, inoffensif et si prêt à aimer, Juif de mon cœur, je t'espère en Israël maintenant, parmi les tiens, parmi les nôtres, désirable enfin. » (BS, 312). Comme pour Jérémie, le romancier s'apparente à Finkelstein (« parmi les nôtres ») et fait l'apologie d'Israël, lieu mythique où les Juifs de tous pays peuvent être enfin heureux et « désirables ». Le trait de caractère commun à Jérémie, Finkelstein ou Salomon est la naïveté et la soif d'amour du prochain : « si prêt à aimer ». En manifestant ostensiblement son attachement aux figures incarnant le judaïsme, le narrateur prend une sorte de revanche sur son enfance solitaire et sur le triste vécu du peuple juif.

Certains personnages de religion juive comme Salomon obtiennent l'adhésion complète du narrateur grâce à leur caractère doux et leur gentillesse. Salomon, le plus petit des cinq Valeureux, est un personnage que Cohen aime beaucoup car il est très pur et candide. C'est sans doute à Solal que le narrateur s'identifie le plus, mais il manifeste davantage son amour pour Salomon. Tous les romans comprennent au moins un aparté à propos de Salomon qui n'est jamais présenté sous un jour négatif, à la différence de Mangeclous par exemple qui est davantage controversé. Ainsi dans deux romans apparaissent les assertions suivantes, déjà citées : « Salomon, mon petit ami intime, les jours de nausée. » (V, 91), « Salomon, cœur pur, mon petit ami intime, les jours de nausée. » (BS, 141). Ces phrases donnent au personnage une dimension extrafictionnelle sous forme d'une métalepse, puisque l'auteur le considère comme un « ami », et il convoque Salomon dans les moments difficiles : « les jours de nausées ». La plus grande déclaration du narrateur se trouve dans *Mangeclous*, où il interrompt longuement le récit pour adresser des louanges à Salomon :

Fils de mon cœur, petit Salomon, jeunesse du monde, naïveté et confiance, bonne bonté, rédemption des monstres aux râteliers de canons, aux narines soufflant l'ypérite, et de tous les mannequins qui ont oublié d'être hommes. Salomon, petit prophète des temps bienheureux où les hommes seront tous pareils à toi. Salomon, petit mais vrai sauveur, il n'y a que moi qui t'estime et te respecte. Et tu es un trop vrai grand humain pour le savoir, ô escargot, ô microbe, ô grande âme. Laisse-les sourire et se moquer de toi et va gambader, petit, tout petit et immortel. Va, mon agneau, mon mignon messie chéri. (M, 113)

Il ressort de cette longue tirade que Salomon est à la fois « petit », adjectif qui revient à cinq occurrences, et d'une incroyable grandeur d'âme comme le montre les expressions « vrai sauveur », ou « vrai grand humain ». La naïveté du personnage fait de lui un « sauveur », un « prophète », un « messie ». Sa vraie religion est sa « jeunesse », sa « naïveté », sa « confiance » et son humanité. Le narrateur fait ici une vraie déclaration d'amour à Salomon : « il n'y a que moi qui t'estime et te respecte », « fils de mon cœur », « mon mignon messie chéri ». Il se dévoile à travers cette appréciation de Salomon et confirme que les qualités qu'il préfère chez l'être humain sont la gentillesse et l'humilité : « tu es un trop vrai grand humain pour le savoir ». Salomon est un personnage très positif malgré son innocence, et toujours soutenu par le narrateur.

Le cinquième Valeureux est aussi le porte-parole du romancier, lorsqu'il fait une description de Saltiel. Comme Salomon adore le vieil oncle, le portrait n'est pas très objectif, mais transmet bien les sentiments du narrateur à l'égard de Saltiel :

Oh, comme il était sympathique, ce bon vieux Saltiel, avec sa houppe de fins cheveux blancs et sa toque de castor posée obliquement et sa redingote noisette et son anneau d'oreille [...] et son fin visage rasé aux mille petites rides aimables, sur lesquelles Salomon décida de composer un poème ce jour même. (M, 18)

Là encore l'ambiguïté énonciative ne permet pas de savoir réellement s'il s'agit du point de vue du narrateur ou de Salomon. La description du vieil homme est très orientée, et parsemée d'adjectifs mélioratifs : « sympathique », « bon », « fin visage », « aimables ». L'autorité de Saltiel est d'ailleurs renforcée par l'amour que lui porte Solal, mais aussi à l'inverse par le dévouement sans borne du vieil oncle pour son neveu. Saltiel est peut-être aussi une image de la mère de l'auteur, puisqu'il est très proche de Solal qui est lui-même double de Cohen.

Le narrateur explique aussi son attachement à tous les Valeureux, malgré leurs excentricités et leurs défauts : « Mais qu'y puis-je si j'aime aussi mes Valeureux qui ne sont ni adultes, ni sérieux, ni de peu de paroles ? » (V, 91). Cette phrase prouve au lecteur que

l'amour que le narrateur porte aux cinq cousins de Céphalonie est incontrôlable et irrationnel, bien qu'ils soient le fruit de son imagination. Ceux-ci ne correspondent pas à son idéal du peuple Juif, « sérieux », « adulte » et « de peu de parole », mais il les aime néanmoins. Cette affection envers et contre tout pousse le lecteur à apprécier les Valeureux malgré leurs incongruités et leurs imperfections. Le folklore et la fantaisie des Juifs céphaloniens que sont les Valeureux semble être un sujet d'enthousiasme pour l'écrivain. Lors d'une description de la ruelle d'Or à Céphalonie, le narrateur donne son point de vue sur un personnage anonyme de la scène : « Un trop petit et trop dodu dégringola. (Il me plaît beaucoup). » (S, 40). Une telle information est gratuite, puisque le figurant en question n'a aucun rôle dans la narration. Or le point de vue « (Il me plaît beaucoup) » donne des indications sur les goûts du romancier, qui apprécie les gens mignons et comiques, semblables à Salomon. Ainsi le narrateur affirme sa sympathie à des personnages hauts en couleur comme les Valeureux, les habitants de Céphalonie, ou à un personnage comme Jérémie qui symbolise le peuple Juif. Cependant l'auteur est aussi très attaché à des personnages non-juifs, voire chrétiens.

En effet dans les romans cohéniens, les « vrais » chrétiens sont appréciés par le narrateur, et mis en opposition avec les bigots hypocrites représentés par Antoinette Deume ou son amie Mme Emmeline Ventrador. La pratique de la religion est positive aux yeux de Cohen tant qu'elle est sincère et désintéressée. La plupart des personnages Juifs présentent d'ailleurs ce genre de qualités dans leur rapport au judaïsme. Même si quelques personnages chrétiens sont exécrables, en particulier dans *Belle du Seigneur*, d'autres au contraire sont très sympathiques. Dans *Solal*, le narrateur exprime très simplement son attachement pour le grand-père d'Ariane, le pasteur Théodore Sarles : « (J'aime ce vieux pasteur.) » (S, 99). La phrase sans équivoque donne immédiatement une grande autorité au pasteur, qui est un personnage candide et aimant.

L'écrivain exprime aussi son affection pour l'oncle d'Ariane, Agrippa, qui est en quelque sorte le double du pasteur Sarles dans le premier roman de la tétralogie. Agrippa incarne le bon chrétien sincère et honnête, et le narrateur lui adresse ses éloges : « Agrippa, bon et doux chrétien, je t'ai aimé, et tu ne t'en es jamais douté. » (BS, 632). En effet l'oncle d'Ariane est un « bon et doux chrétien », et le l'auteur semble s'adresser au modèle du personnage dans la réalité, en lui parlant comme à un égal : « je t'ai aimé, et tu ne t'en es

jamais douté ». Cette intrusion transgressive fait d'Agrippa une véritable personne extratextuelle, amie du narrateur. Les deux personnages chrétiens que le narrateur charge affectivement rappellent la métalepse à propos d'un ami de Cohen lui-même : « [...] cher pasteur Georges-Emile Delay, de Cuarnens, dans le canton de Vaud, un homme parfaitement pur et bon, un vrai chrétien, un frère. » (BS, 231). Toutes ces implications du narrateur montrent clairement que les personnages qu'il apprécie le plus sont les « doux », les « purs », les « bons ». C'est probablement la raison pour laquelle Hippolyte Deume est soutenu par le narrateur, malgré quelques aspects négatifs. En effet il est avant tout candide et doux, et ses pensées xénophobes passent pour des idées reçues. Le narrateur multiplie les signes affectueux à son égard, relayé par Ariane qui aime le vieil homme. Le point de vue de l'auteur à l'égard du « petit père Deume » transparaît à travers des dénominations comme « cet ange barbichu » (BS, 172). Cette expression souligne la pureté du vieillard qui se comporte dans les romans avec l'innocence et la spontanéité d'un enfant.

Enfin le narrateur dans *Solal* se laisse aussi attendrir par les héroïnes Adrienne et Aude. Au sujet de cette dernière, le romancier s'adresse à un interlocuteur fictif pour souligner son charme : « Elle (Aude) se punissait ainsi de penser à Solal. Elle sanglota. (Tu ne peux pas savoir comme elle était adorable.) » (S, 203). L'intrusion à propos de la jeune femme vise un destinataire inconnu, peut-être le lecteur. Elle vient en quelque sorte redoubler l'opinion de Solal sur Aude, car c'est par son intermédiaire que le lecteur découvre l'héroïne. L'appréciation montre aussi l'implication du narrateur, avec des expressions très appuyées comme « tu ne peux pas savoir », tutoiement qui tend d'ailleurs à disparaître dans les autres romans. Ceci souligne le côté extraordinaire de la jeune femme aux yeux du narrateur et de Solal, et donc du lecteur. Adrienne à la fin de sa vie est aussi valorisée par une appréciation fondue dans la narration. Sans intrusions, le narrateur prend la voix d'un prophète : « Elle ouvrit doucement la porte et son dernier sourire était d'une douceur qui lui fait éternellement trouver grâce devant Dieu. » (S, 243). L'anacoluthie marque le changement de statut d'énonciation. Le narrateur révèle dans la dernière partie de la phrase au présent son attachement à la jeune femme, et fait accepter sa mort par cette prédiction : « éternellement trouver grâce ».

Ainsi le narrateur est très clair dans ses investissements affectifs, et donne souvent son avis sur ses créatures. Même si les personnages qu'il aime sont ceux dont il parle le plus, il n'hésite pas non plus à marquer sa désapprobation face à certains autres.

3. 2. 2 Les personnages détestés

Le narrateur a des affinités plus ou moins prononcées avec certaines de ses créatures. En général il n'épargne pas les personnages qui ne sont pas authentiques, ou qui n'assument pas ce qu'ils sont. Les critiques directes ne sont pas très fréquentes, car le narrateur compte surtout sur l'ironie implicite qu'il glisse dans la description de certains personnages. Ainsi l'écrivain prend peu parti directement contre les personnages d'Antoinette ou Adrien Deume par exemple, mais il dirige leurs comportements de manière à les rendre désagréables. Georges Blin explique ce phénomène dans son livre :

Interventionnisme du dedans, proche de la narration tendancieuse, qui consiste à prêter à un personnage typique et haï les propos ou la conduite caricaturale qu'on souhaiterait de lui voir adopter dans la réalité de manière qu'il s'avouât pour ce qu'on l'accuse d'être, et dès lors se discréditât de son propre fait.¹

En permettant au lecteur d'observer Adrien paressant à la SDN, le narrateur ne porte pas de jugement direct mais insiste sur le ridicule et l'absurdité des agissements du jeune homme. C'est donc par le biais de cette « narration tendancieuse » que l'auteur oriente l'opinion du lecteur sur les personnages antipathiques ou même sympathiques (les monologues d'Ariane la rendent très attachante aux yeux du lecteur). Cependant le narrateur donne plus volontiers son opinion sur les personnages qu'il aime que sur ceux qu'il déteste. Il confie plutôt cette mission aux protagonistes, qui donnent au lecteur leur point de vue sur tel ou tel personnage. Ainsi Ariane transmet au récepteur son affection pour Hippolyte Deume, et Salomon donne une image très positive de Saltiel. De même à l'inverse, Ariane va fortement contribuer à rendre Antoinette Deume désagréable, et Adrien ridicule.

Le narrateur n'intervient que ponctuellement pour condamner irrévocablement un personnage. C'est le cas de Basset, qui est évoqué lors d'un cocktail à la SDN : « Revenant

¹ Georges Blin, *op.cit.*, p. 195.

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 — [...] » (BS, 329). L'homonymie entre l'écrivain et le personnage semble être un prétexte pour rappeler la parenté biblique du nom Cohen : « patronyme des descendants d'Aaron, frère de Moïse ». En insistant sur le prestige d'un tel patronyme, le narrateur souligne la couardise du personnage qui n'assume pas son judaïsme.

Il est également plusieurs fois question dans *Belle du Seigneur* de Vincent Van Vries, directeur de la section des mandats qui est le supérieur direct d'Adrien Deume. Ce dernier le déteste et multiplie les petites insultes cachées ou les mouvements d'humeurs soigneusement dissimulés. Deume passe son temps à maudire son supérieur lorsqu'il est tout seul, et à faire profil bas lorsqu'il est en sa présence. Adrien seul dans son bureau en profite souvent pour invectiver van Vries : « Salaud de Vévé ! [...]— Cochon ! cria-t-il à son chef. » (BS, 56). Un peu plus loin, il critique son supérieur en passant devant son bureau :

Passant devant le bureau de van Vries, il ne manqua pas d'informer son supérieur hiérarchique, à voix basse et en termes dépourvus de distinction, que ce salaud était le fils d'une femme de mauvaises mœurs. (BS, 60)

Adrien est donc très virulent vis-à-vis de son chef, et il est soutenu par le narrateur. En effet celui-ci n'apprécie guère van Vries, et n'hésite pas à le prouver. Lors d'une entrevue entre Adrien Deume et son supérieur, scène qui souligne d'ailleurs toute l'hypocrisie et les intrigues hiérarchiques, le narrateur détaille l'art de ne rien dire de van Vries et conclut avec la phrase suivante : « ([...] C'était le talent de cet imbécile de savoir ne rien dire en plusieurs pages.) » (BS, 338). A travers le personnage de Vincent van Vries c'est toute la bureaucratie et la fausseté entre collègues que l'auteur dénonce. Le narrateur partage pour une fois l'avis d'Adrien, même si celui-ci est pourtant aussi ridicule que son chef, mais peut-être plus inoffensif. Cependant le terme « imbécile » n'est pas trop acerbe : c'est principalement l'incompétence de la SDN que l'auteur semble viser à travers le personnage de van Vries.

Par ailleurs le narrateur donne aussi ponctuellement son avis sur des personnes extrafictionnelles. L'attribution de ces points de vue est souvent délicate, car ils sont relayés par les personnages. Dans les quatre romans à plusieurs reprises le romancier ou les

personnages donnent des opinions principalement artistiques, sur des écrivains ou des compositeurs. Ainsi Ariane dès le début de *Belle du Seigneur* écrit dans son cahier :

En ce moment à la radio on joue le « Zitto, Zitto » de la Cenerentola de l'horrible Rossini, ce petit âne qui ne s'intéressait qu'aux cannelloni qu'il confectionnait lui-même. Tout à l'heure, c'était Samson et Dalila, de Saint-Saëns. Encore pire. (BS, 18)

Les avis d'Ariane ou de Solal émaillent le roman, mais ne nous renseignent pas forcément sur le jugement de l'écrivain. En effet les personnes extradiégétiques n'apparaissent que ponctuellement dans les romans. Aussi peut-être que les interventions d'Ariane sur Rossini et Saint-Saëns sont simplement destinées à illustrer le snobisme de la jeune femme, plutôt que la véritable opinion du romancier sur ces compositeurs. Cependant par endroits le véritable jugement du narrateur perce à propos de personnages extratextuels. C'est le cas de Fénelon, sur lequel Cohen donne un avis négatif par l'entremise de Salomon. En effet celui-ci découvre dans Solal une œuvre de Fénelon, et le narrateur expose son opinion entre parenthèses :

([...] Salomon avait lu dans la matinée un livre de Fénelon. Dans son cerveau vibraient encore les déplorables métaphores que ravivait sa bonne volonté. Il ne savait rien de plus beau que les « gazons émaillés de fleurs » ou « l'onde amère ». Son cœur ingénu était transpercé de beauté et il admirait la compatriote [Aude] du grand Fénelon.) (S, 307)

L'expression « déplorables métaphores » ne laisse aucune équivoque sur l'avis de l'auteur. Celui-ci met du même coup en valeur la naïveté et la candeur de Salomon qui aime Fénelon en l'honneur de Aude, la « compatriote » de l'écrivain. Les citations entre guillemets semblent destinées à illustrer les propos du narrateur et à donner une vue d'ensemble de la prose de Fénelon, que Salomon trouve belle, comme le montre l'expression « son cœur ingénu était transpercé de beauté », mais que l'auteur trouve « déplorable ». Ce dernier apporte un contrepoint à l'avis de Salomon sur Fénelon, et il dévoile du même coup sa propre opinion de manière très claire.

Antoinette Deume apparaît dans *Mangeclous* et *Belle du Seigneur*, où elle est l'objet de grandes descriptions et déchaîne l'opinion des autres personnages. L'auteur semble trouver un plaisir particulier dans la première partie de *Belle du Seigneur* à décrire minutieusement ses agissements pour les rendre vraisemblables. En effet la personnalité d'Antoinette Deume est assez développée, et elle a la particularité d'être extrêmement hypocrite. Ce personnage synthétise un grand nombre de traits de caractère, à la frontière

entre le snobisme et la petite bourgeoisie étriquée. Elle est à la fois très religieuse et sadique avec ses employés : elle incarne la bigote croyant aux « réalités invisibles » mais reste néanmoins très attachée aux réalités matérielles. Le narrateur en fait donc sa « tête de turc » et décrit dans les moindres détails ses agissements hypocrites et ses contradictions. Ainsi elle est très hautaine avec sa bonne Martha, qu'elle prend plaisir à rabaisser :

Après une courte visite de la cuisine où 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, elle alla inspecter le salon où tout lui parut parfait. (BS, 183)

Le narrateur souligne ironiquement tout ce qu'il déteste dans ce personnage. L'hypocrisie religieuse est présente dans « l'amour du prochain » et « l'habituel sourire ». Antoinette Deume se targue de « pratiquer l'amour du prochain » alors qu'elle vient d'être horriblement méprisante avec sa bonne. La vieille femme est également ridiculisée par le narrateur dans la description de ses pratiques religieuses. Ainsi, avant le dîner avec Solal, elle prie en compagnie d'Adrien et Hippolyte:

— Seigneur, commença Mme Deume, debout devant le buffet et les yeux clos, nous Te remercions d'avoir voulu et préparé Toi-même cette soirée que nous allons passer avec monsieur le sous-secrétaire général de la Société des Nations. Oui, merci, Seigneur, merci . (Comme elle ne trouvait rien d'autre à dire, elle répéta « merci » à plusieurs reprises sur un ton toujours plus tendre et plus mou pour remplir le vide en attendant l'inspiration d'autres phrases.) Merci, merci, merci, oh merci, merci. (BS, 230)

L'exagération et la grandiloquence des prières de Mme Deume, couplées avec son hypocrisie et la transparence de ses intérêts personnels font de cette description un grand moment d'ironie. Le narrateur insiste sur chacun de ses défauts, et crée autour de ce personnage un grand effet comique et critique. Il assume complètement son aversion pour ce personnage et l'exprime même directement : « Pour me reconforter de la mère Deume, je vais écrire au cher pasteur Georges-Emile Delay [...] » (BS, 231). Il déteste tellement « la mère Deume » que cela l'affecte de manière extradiégétique.

En outre Antoinette Deume est aussi fortement critiquée par d'autres personnages, en particulier Ariane et Mariette. Dès le début de *Belle du Seigneur* le ton est donné dans le cahier d'Ariane où elle écrit à propos de Mme Deume :

Dans mon roman, il faudra que je parle de son talent de faire des remarques perfides avec des sourires, toujours précédés d'un raclement de gorge. Quand elle se racle la gorge je sais qu'il y a une douceuse méchanceté qui se prépare. (BS, 30)

La jeune femme prend ici le relais du narrateur, et insiste sur les même aspects désagréables d'Antoinette Deume, c'est à dire ses éternels sourires hypocrites, ses « remarques perfides », sa « méchanceté douce » . Dans ses monologues, Ariane analyse parfois les agissements de Mme Deume et met l'accent sur le ridicule de sa belle-mère dont elle décrypte les attitudes. Ainsi à propos d'un dîner chez les Kanakis où avait été invité la famille Deume, Ariane raconte :

la mère Deume voulant faire la distinguée au dîner des Kanakis mais ne trouvant rien à dire aux Kanakis intimidants mondains et puis aussi conversation littéraire inaccessible, alors se penchant sur son assiette picorant souriante souriant d'un air fin un air de penser à quelque chose d'amusant, un sourire fin menu délicat genre summum de distinction, un sourire marquise occupée par ses propres pensées si intéressantes si badines que pas le temps d'écouter la conversation genre se suffisant à elle-même, en réalité très humiliée souffrant horriblement de ne pas en être de la conversation animée [...]

Le regard impitoyable d'Ariane met en valeur la sournoiserie et l'ambivalence de la vieille femme. Grâce aux monologues autonomes, l'héroïne a beaucoup d'autorité auprès du lecteur qui a vraiment l'impression qu'elle vient corroborer les propos du narrateur, et qu'elle partage son aversion. Antoinette est donc un personnage connoté très négativement, bien que l'amour de son mari la réhabilite parfois un peu.

Le narrateur affirme donc son éthos en stigmatisant le comportement de certains personnages antipathiques. Certains ne sont cités qu'à titre d'exemple : Basset est le symbole du Juif renégat, et van Vries représente la bureaucratie et ses manigances. L'auteur se dévoile ponctuellement mais de façon très ambiguë sur ses goûts extradiégétiques, comme sur Fénelon ou Bach, qu'il semble ne pas apprécier. Les aversions du romancier concernent principalement des personnages secondaires et Antoinette Deume que le lecteur a le temps de bien découvrir. Or ceci donne lieu à une sorte de paradoxe que souligne Susan Suleiman dans son livre :

Afin de condamner les paroles du personnage, le récit est obligé de les rapporter ; mais s'il les rapporte d'une façon assez détaillée et assez exacte – par le moyen du discours direct, par exemple – ces paroles peuvent acquérir un accent "vrai" qui agit contre la condamnation qu'elles sont censées provoquer. Il en résulte un effet de brouille et de contradiction interne, puisque le lecteur est attiré par des paroles qu'il "devrait" refuser et c'est le texte même qui l'y invite. Le personnage négatif acquiert par-là un aspect ambigu qui peut à la longue subvertir, ou au moins mettre en question le système axiologique et idéologique de l'œuvre – système dont la validité est précisément ce que l'œuvre tente de démontrer.¹

¹ Susan Suleiman, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, PUF, 1983, p. 248.

En effet Antoinette est ridicule et désagréable, mais elle est tellement bien décrite et crédible qu'elle en devient fascinante. C'est peut-être d'ailleurs un des personnages les plus aboutis et les plus cohérents du roman. Son idiolecte, la description de ses moments d'intimité, ses petites manies, ses méchancetés sont si justement racontées que le lecteur est « attiré par des paroles qu'il "devrait" refuser ». Cette ambivalence n'est pas apparente chez les autres personnages négatifs parce que le romancier ne les développe pas davantage, alors qu'Antoinette Deume a une vraie fonction dans les romans et une véritable épaisseur.

3. 2. 3 Les personnages controversés

Le narrateur prend plusieurs fois position dans les romans pour indiquer qu'il ne sait pas vraiment quoi penser de certains personnages. Il s'agit souvent de personnages plutôt antipathiques que le romancier décide de réhabiliter, comme s'il réalisait au fil de l'écriture que ceux-ci n'étaient pas si mauvais qu'il l'avait cru. Ainsi certains personnages importants comme Adrien ou Antoinette Deume n'ont pas un « statut affectif » très clair.

Nous l'avons vu, Mme Deume est un des personnages les plus désagréables de la tétralogie romanesque d'Albert Cohen. Le lecteur est confronté à ses défauts et son caractère sournois, tandis que le narrateur la décrit toujours de manière ironique. Cependant, à deux reprises dans *Belle du Seigneur* son mari Hippolyte lui rend hommage, ce qui contribue à adoucir légèrement l'image que le lecteur se fait d'elle. Ainsi dans *Mangeclous* le narrateur rapporte une description d'Antoinette vue par son époux :

Il [Hippolyte] Bâilla puis regarda avec tendresse sa longue épouse et la boulette de viande qui se balançait hors du ruban dont le cou de madame était orné. Il aimait tant son Antoinette que tout d'elle lui paraissait charmant. C'est ainsi qu'il comparait souvent à une fleurette l'affreuse ficelle de peau et la boule terminale d'icelle. « Ton petit brin de muguet » avait-il coutume de lui dire dans les moments de tendresse. (M, 339)

Ce portrait candide amène une petite amélioration dans le personnage d'Antoinette, mais le narrateur prend toutefois soin de préciser qu'Hippolyte est aveuglé par l'amour, et n'est donc pas objectif : « Il aimait tant son Antoinette que tout d'elle lui paraissait

charmant. » De même le romancier sape la description du vieil homme en contrebalançant les mots affectueux comme « tendresse » qui revient deux fois dans le paragraphe avec des adjectifs comme « affreuse » ou « longue épouse ». Le lecteur sait que le vieil homme a un caractère doux et docile, et qu'il est donc conciliant. Cependant comme Hippolyte est un personnage sympathique, le fait qu'il aime Antoinette contribue à la rendre un peu moins déplaisante. Dans *Belle du Seigneur*, après une dispute pendant les préparatifs du fameux dîner avec Solal, Antoinette rappelle son mari auprès d'elle et remarque que son smoking est sale :

Elle poussa même la douceur jusqu'à le brosser soigneusement, petite boule de chair oscillant hors du ruban de cou. Il se laissa faire, physiquement charmé. Elle avait du bon, son Antoinette. (BS, 198)

M. Deume met ici en valeur la « douceur » de son épouse, qualité que le narrateur neutralise par l'image comique de la « petite boule de chair oscillant hors du ruban de cou ». Le vieil homme oublie à ce moment là que sa femme l'a vertement traité auparavant, et c'est plutôt la gentillesse et l'indulgence voire la faiblesse d'Hippolyte qui sont mises ici en valeur. Toutefois pour un personnage aussi exécrationnel qu'Antoinette, il est important de constater que le narrateur laisse filtrer quelques qualités. Julie Sandler explique cette ambivalence de la façon suivante :

Cohen joue sur un certain décalage entre « code narratif » (les personnages sont présentés au lecteur à travers des discours élogieux) et « code culturel » (Adrien et Antoinette ont, par ailleurs, une attitude de petits-bourgeois étripés, dont le lecteur, qui juge les personnages à partir de valeurs extra-textuelles, ne peut retirer qu'un sentiment d'antipathie.)¹

Toutefois dans le cas d'Antoinette Deume, le discours d'éloge est plutôt rare et tiède. De plus le narrateur n'hésite pas à saboter l'éloge par de légers contrepoints qui ridiculisent le personnage.

Adrien Deume est un personnage sur lequel le narrateur et par conséquent le lecteur, sont mitigés. Au début de *Belle du Seigneur*, c'est un personnage désagréable, sûr de lui, et à la fois faible et couard. Le narrateur dresse de lui des portraits ridicules, surtout à la SDN : Adrien est très paresseux et son unique but est d'élargir son cercle de relations chez les supérieurs. Il est très suffisant, et les apparences comptent énormément pour lui. A

¹ Julie Sandler, *art.cit.*, p. 66.

plusieurs reprises dans *Belle du Seigneur* il se contemple d'un œil satisfait, surtout pendant ses heures de travail :

Il aima son rond visage enfantin, ses yeux bleus convaincus qu'encadraient les grosses lunettes à monture d'écaille, approuva sa petite moustache en pinceau et sa barbe en collier courte et soignée, une barbe d'intellectuel en somme, mais d'intellectuel artiste. Parfait. La langue, chargée ? Non, normale, rose à souhait. Parfait.

— Pas mal, le sieur Deume. Bel homme vraiment, elle n'a pas à se plaindre, la légitime. (BS, 62)

Adrien se décrit lui-même avec un regard satisfait qui souligne son orgueil. La description est faite au discours indirect libre, et le jeune homme remarque deux fois que son portrait est « parfait ». La symbolique qu'il attribue à sa propre barbe est très comique. En effet Adrien la dépeint précisément : « sa barbe en collier courte et soignée, une barbe d'intellectuel en somme, mais d'intellectuel artiste ». Il se prévaut d'être artiste et d'écrire des romans et des poésies, par conséquent il essaie d'ajuster son image. Son immodestie par rapport à son épouse (« elle n'a pas à se plaindre, la légitime ») est contrebalancée par l'opinion d'Ariane sur son mari, qu'elle trouve tout au plus « mignon », et qui l'agace le plus souvent. De plus Adrien, comme sa mère, a effectivement « une attitude de petits-bourgeois étriqués » selon Julie Sandler, à laquelle le lecteur ne peut adhérer.

Or ce qui empêche le lecteur de considérer Adrien comme un personnage complètement négatif est l'amour que ce dernier porte à Ariane. En effet il est très amoureux de sa femme et semble dans sincère dans la tendresse qu'il lui porte. Paradoxalement, après la fuite d'Ariane avec Solal, Adrien est valorisé. Pendant les chapitres 79 et 80, Adrien « remâche les bonheurs perdus », et oscille entre la colère et le désespoir d'avoir perdu sa femme. A cette occasion il se fait le porte-parole de l'auteur en dressant le tableau de la vie conjugale complice et sereine qu'ils avaient, en opposition avec la vie de passion trépidante mais dangereuse qu'Ariane expérimente avec Solal. Adrien en vient à se reprocher d'avoir été trop fidèle et loyal : « L'autre savait y faire. C'était un amant, il la rendait jalouse, sûrement. Tandis que lui, il avait été honnête avec elle. Lui, rien que de l'affection sérieuse, des attentions. Elle l'en avait puni. » (BS, 770). Dans ces deux chapitres Adrien dévoile une nouvelle facette émouvante et attachante, dans son malheur. Car même s'il est un personnage désagréable et prétentieux, il incarne dans le roman le mari au service de l'amour conjugal : il est donc d'une certaine façon du côté du narrateur

qui veut prouver l'écueil de la passion à l'occidentale. Ainsi la dernière apparition d'Adrien dans le roman change la perception que le lecteur a de lui, et le rend sympathique.

Il y a dans les romans beaucoup d'autres personnages sur lesquels le narrateur ne semble pas avoir d'opinion arrêtée, comme Rébecca, l'épouse de Mangeclous. Celle-ci est un personnage grotesque, qui apparaît dans *Mangeclous* pour la première fois dans l'attitude suivante : « Un thermomètre entre ses épaisses lèvres huileuses, elle trônait sur un cylindrique pot de chambre placé au milieu de la pièce et lisait avec avidité les cours de diverses Bourses européennes. » (M, 63). Ce personnage atypique est décrit sans complaisance tout au long du chapitre. Il s'agit d'une femme de « cent quarante kilos » (M,63), que le narrateur n'hésite pas à comparer à un animal. Ainsi par exemple il la décrit en train d'observer Mangeclous : « Bouche entrouverte, elle le considérait avec le regard étonné, curieux et passionnément attentif d'un animal domestique qui suit la préparation de la pâtée. » (M,64). Un peu plus loin l'auteur va jusqu'à la désigner par l'expression « Cette grosse larve de Rébecca » (M, 69). L'épouse de Mangeclous est de surcroît décrite pendant tout le chapitre accroupie sur son pot de chambre, en train de se purger abondamment, ce qui ne contribue pas à la rendre agréable.

Cependant ce personnage incarne la bonne épouse juive, et n'est par conséquent pas complètement négatif. Une parenthèse didascalique donne toute la mesure des sentiments parfois contradictoires qu'elle inspire à l'auteur. A propos de la soie de ses pantalons, elle s'exclame : « — Vingt drachmes le mètre. Belle, eh ? (Huileuse œillade vile, rusée, dégoûtante, enfantine, enthousiaste, nuptiale, complice, si bête, si aimante, si belle.) » (M, 66). Rébecca est « dégoûtante », et les descriptions physiques le prouvent, mais elle est aussi « enfantine », « enthousiaste » et surtout « si aimante » et « si belle », rendue belle par l'amour. En effet là encore, c'est l'amour qu'elle porte à son mari qui la rehausse dans l'esprit du narrateur et du lecteur. C'est dans une parenthèse à propos de cette affection conjugale que l'écrivain prend la parole à la première personne pour justifier ce qu'il pense de Rébecca :

« (Elle l'aimait beaucoup. Elle le bordait dans son lit comme un bébé et souvent elle se levait la nuit, lorsqu'il avait une fringale de douceurs — pudiquement dénommée mal de gorge nécessitant médication émolliente et sucrée — pour lui préparer de la pâte d'amandes. Elle m'est infiniment moins antipathique qu'il ne semble.) (M, 70)

Le dévouement de l'épouse juive à son mari est un élément essentiel et très positif pour l'écrivain, malgré la répugnance que lui inspire ce personnage grotesque. Rébecca s'occupe avec soin de Mangeclous, et son altruisme pousse le narrateur à la réhabiliter : « Elle m'est infiniment moins antipathique qu'il ne semble ». Le romancier ne va cependant pas jusqu'à dire qu'elle est sympathique, mais seulement « moins antipathique ». Cela illustre bien le paradoxe du narrateur : on voit à travers le personnage de Rébecca qu'il est très attaché aux valeurs de dévouement et d'abnégation, mais qu'il ne peut toutefois pas faire abstraction d'un physique ingrat. Solal en tant que porte-parole a aussi ce trait de caractère, puisqu'il est très attiré par les très belles femmes comme Aude ou Ariane, même si elles sont non-juives.

Dans *Mangeclous* il est question d'un autre personnage controversé, Mossinsohn. Celui-ci est Juif et travaille à la SDN, où il « essaie d'en être et de se faire aimer » (M, 466), mais il est rejeté par ses collègues. L'auteur le présente comme un martyr, qui espère se faire accepter par sa douceur et sa persévérance, mais qui est méprisé par les autres membres de la SDN. Or le narrateur nuance entre parenthèse sa bienveillance initiale pour ce personnage :

« (Ne pas avoir trop pitié de Mossinsohn. Il n'est pas très gentil avec deux autres Juifs qui voudraient entrer au Secrétariat, et il ne fait rien pour les aider. On est toujours le bourgeois de quelqu'un. Et puis le jour où Mossinsohn sera permanent et naturalisé, il sera peut-être puant.[...] Pauvre bougre de Mossinsohn. Quoi, il veut faire sa vie. Laissons-le en paix.) » (M, 469)

Le romancier est a priori bien disposé vis-à-vis des personnages juifs qui sont parfois dédaigné (comme Jérémie par exemple). Or il essaie d'être lucide et de constater que les Juifs ne sont pas forcément des personnages positifs, surtout avec la pression d'une hiérarchie, comme Basset. L'auteur démontre ici que souvent les êtres humains reproduisent ce qu'on leur fait subir « On est toujours le bourgeois de quelqu'un. » Ainsi le narrateur et le lecteur éprouvent de la pitié pour Mossinsohn, mais le portrait de ce dernier est contrebalancé par l'intrusion désabusée entre parenthèses.

Enfin Mme Sarles, la grand-mère d'Aude dans *Solal* est aussi un personnage controversé. Le narrateur prend parti pour elle directement entre parenthèses, alors qu'il en a dressé avant un portrait plutôt négatif. En effet Mme Sarles incarne la bigote hypocrite dans le premier roman cohénien, elle est un peu le précurseur du personnage d'Antoinette

Deume. Le narrateur emploie donc les mêmes procédés destinés à ridiculiser le personnage qui privilégie les faux-semblants. Ainsi lorsque la vieille femme veut inviter Aude et Jacques à venir écouter la lecture du journal, le narrateur décrit ironiquement ses agissements : « Sitôt arrivée devant la fenêtre, elle [Mme Sarles] crut charmant d'émettre des modulations montagnardes destinées à montrer que malgré ses grands soucis elle était toujours une joyeuse enfant de la lumière. » (S, 106). L'expression « crut charmant » révèle l'ironie de l'auteur qui se moque de ce personnage suffisant. En effet les « grands soucis » sont décrits un peu plus loin, et soulignent de façon comique la prétention et le ridicule de Mme Sarles :

Ensuite, elle [Mme Sarles] détacha des coupons Ville de Berne 1905. Elle soupirait et trouvait ce travail bien pénible. Les ciseaux maniés trop longtemps faisaient un cal au pouce de la pauvre dame qui soupirait. Et les ouvriers qui prétendaient que tout est rose pour les personnes aisées. Ah, pensait Mme Sarles, je voudrais bien les y voir ! (S, 107)

Le discours indirect libre met en valeur l'esprit petit-bourgeois et les « grands soucis » de la vieille femme, matérialisés par un « cal au pouce ». Le parallèle avec les ouvriers est très ironique et dénonce l'impression de martyr perpétuel des bigotes aisées : « Et les ouvriers qui prétendaient que tout est rose pour les personnes aisées. » Or ce personnage, bercé par ses illusions bourgeoises et ne se rendant pas compte de sa propre hypocrisie, est réhabilité par le narrateur, qui la trouve sans doute naïve. Ainsi après l'avoir décrite en train de lire « une résumé aide-mémoire de prière méthodique édité par les Frères Moraves », le romancier conclut entre parenthèses : « (En somme, elle est sympathique.) » (S, 120). L'expression « En somme » prouve que jusque là le narrateur la trouvait assez antipathique, mais semble décider d'un seul coup qu'elle a des bons côtés. Ce personnage met en valeur les changements d'avis de l'écrivain, qui sont généralement positifs et montrent qu'il préfère donner leur chance aux personnes comme aux personnages.

Ainsi les marques affectives du narrateur sont nombreuses dans la tétralogie romanesque. Il guide le lecteur par ses impressions et ses points de vue donnés directement ou relayés par des personnages. Les raisons pour lesquelles il aime ou déteste certains personnages donnent des renseignements sur son éthos, et sur les valeurs qui sont importantes pour lui. Dominique Maingueneau écrit dans son livre à propos de l'éthos du narrateur, que « le destinataire l'identifie [l'éthos] en s'appuyant sur un ensemble diffus de

représentations sociales évaluées positivement ou négativement, de stéréotypes que l'énonciation contribue à conforter ou à transformer. »¹

Il est intéressant de constater à travers le cas des personnages controversés que si le narrateur aime critiquer ironiquement et dénoncer certains travers, il condamne rarement complètement un personnage et trouve toujours un moyen de le revaloriser. Cet aspect est caractéristique des romans cohéniens, car le romancier prend position en son nom propre, et s'implique de façon extradiégétique dans ses personnages. Cela leur donne une dimension humaine, car Cohen en considère certains comme des amis (Salomon), ou les exècre (Mme Deume). Même si les personnages aimés sont plus nombreux et montrent que le narrateur tient à des qualités comme la candeur et de la bonté, les personnages négatifs soulignent son intolérance face à l'hypocrisie ou à la suffisance. Cependant l'amour sauve presque toujours les personnages désagréables, car c'est un sentiment valorisant dans les romans cohéniens.

¹ Dominique Maingueneau, *op.cit.*, p.207.

3. 3 Les valeurs transmises dans les romans par le narrateur

L'éthos du narrateur cohénien se manifeste particulièrement dans les valeurs que le romancier essaie de transmettre à travers ses œuvres. La polyphonie n'empêche pas la prégnance d'une voix principale qui guide le lecteur vers les vraies thèses du roman. De même les charges affectives, donnant plus ou moins d'autorité aux personnages, permettent de valoriser certaines idées et certains traits de caractères. Les romans peuvent donc servir de vecteur au romancier pour transmettre des messages aux lecteurs. Dominique Maingueneau explique cela de la façon suivante : « Le texte n'est pas destiné à être contemplé, il est énonciation tendue vers un coénonciateur qu'il faut mobiliser pour le faire adhérer "physiquement" à un certain univers de sens. »¹ En effet la lecture et l'immersion dans l'œuvre sont les premières conditions pour permettre au récepteur « d'adhérer » aux valeurs du roman. Dans la tétralogie cohénienne, cet « univers de sens » passe par le décryptage de la polyphonie et du rôle du narrateur. La transmission d'un message dans un texte littéraire n'est pas évidente, car il faut pour cela considérer que le discours s'adresse à quelqu'un. Molinié et Viala analysent cette idée dans les termes suivants :

[...] l'affirmation que l'on considère la littérature toute entière comme discours est une énorme pétition de principe : elle implique, à un niveau fondamental, la pensée de tout texte littéraire comme produit par un émetteur, en liaison de principe avec un récepteur.²

Dans le cas des romans de Cohen le discours est clair, puisque l'«émetteur» s'adresse parfois directement par les métalepses au récepteur, pour commenter son texte. C'est bien un discours sur le monde, un « univers de sens » que l'auteur propose au lecteur qui découvre son œuvre. L'éthos de l'auteur est indispensable pour que le lecteur s'identifie, ou soit réceptif au message. La figure du narrateur guide le discours par une voix dominante, qui capte l'attention du récepteur. La vision de l'auteur conditionne forcément le discours véhiculé par le texte. Dominique Maingueneau explique ce phénomène de la façon suivante : « Dans cette perspective, on comprend mieux l'efficacité

¹ Dominique Maingueneau, *op.cit.*, p. 203.

² Georges Molinié et Alain Viala, *Approches de la réception*, PUF, 1993 , p. 9.

du discours des œuvres littéraires, leur aptitude à susciter l'adhésion. Les idées ne s'y présentent qu'à travers une manière de dire qui renvoie à une manière d'être, à l'imaginaire d'un vécu. »¹ L'adhésion du lecteur est exacerbée dans les romans cohéniens par les intrusions et l'incarnation de l'auteur, qui rendent encore plus palpable la présence de l'« émetteur », « sa manière de dire » et peut-être sa « manière d'être ». Les transgressions du narrateur sont parfois noyées dans la foisonnante polyphonie des personnages. Catherine Milkovitch-Rioux explique que dans ces cas là, le message transmis est encore plus marquant car il semble venir d'une instance dominante, objective, comme dans *Les Fables* de La Fontaine. Les intrusions prennent alors aux yeux du lecteur une valeur de vérité générale :

Le cas extrême de l'interventionnisme comporte paradoxalement la disparition de ce « je » envahissant. Le jugement impersonnel prend alors une valeur universelle, et la portée didactique s'exprime de manière privilégiée dans les maximes, identifiables par leur forme gnomique, que comportent très souvent les parenthèses.²

Il est vrai que les maximes acquièrent de cette façon une grande autonomie, qui leur confère une dimension proverbiale : « La grande souffrance abêtit, réduit l'âme, avilit le corps. » (S, 347). Cependant les vraies thèses du narrateur sont généralement ressassées et longuement développées par des personnages ou le narrateur lui-même. Cette idée de « valeur universelle » causée par la « disparition de ce “je” envahissant » est justifiée, bien que la voix principale s'exprime parfois par l'entremise de la première personne. Bakhtine appuie cela en soulignant le rôle de la polyphonie :

Ce jeu avec les langages, et souvent une absence complète de tout *discours direct personnel à l'auteur*, n'atténue d'aucune façon, s'entend, l'intentionnalité générale profonde, autrement dit, la signification idéologique de toute l'œuvre.³

Même si dans les romans de Cohen il n'y a jamais d'« absence complète de tout discours direct personnel à l'auteur », il est vrai que la polyphonie ou parfois les « jugements impersonnels » servent « la signification idéologique de l'œuvre ». La tétralogie romanesque cohénienne est cohérente, et le narrateur transmet les mêmes valeurs,

¹ Dominique Maingueneau, *op.cit.*, p. 209.

² Catherine Milkovitch-Rioux, *op.cit.*, p. 187.

³ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978. p. 132.

relayées par les personnages. Henri Mitterand définit ainsi cette transmission d'un « discours sur le monde » :

Tout roman propose à son lecteur [...] tantôt de manière explicite, tantôt de manière implicite, un discours sur le monde. Un discours, c'est-à-dire [...] l'imposition d'un savoir — c'est la fonction didactique du roman — ou d'une illusion de savoir, et l'imposition d'un jugement, insidieusement présenté sous les aspects d'une évidence à partager.¹

L'« imposition d'un savoir » n'est pas très visible dans la tétralogie, il s'agit plutôt de la transmission de valeurs et de convictions qui correspondent à l'éthos du narrateur. Ces idées sont en effet parfois présentées sous l'aspect d'« une évidence à partager », surtout dans le cas de l'obsession de la mort par exemple.

L'éthos du narrateur se révèle à travers l'affirmation de certaines valeurs et de certaines convictions récurrentes dans les quatre romans. Il s'agit en particulier de la critique de l'amour à l'occidentale et des romans qui promeuvent la passion, puis de la valorisation de la culture juive avec la notion d'antinature, et enfin de l'obsession de la mort et de l'absurdité de la vie. Cependant ces valeurs sont symboliques, parce qu'elles ne sont pas toujours respectées par le narrateur lui-même dans les romans.

3. 3. 1 Critique de la passion à l'occidentale et des romans

L'écriture de l'amour et de la passion est primordiale dans les romans cohéniens, en particulier dans *Solal* et *Belle du Seigneur*. L'auteur développe d'incroyables histoires de passion en particulier avec Ariane et Solal, tout en critiquant cet « amour à l'occidentale ». En effet Cohen a pour but établi de dénoncer l'imposture : « [...] de l'amour-passion, l'amour à l'occidentale, mythe auquel il a pu croire et sacrifier dans sa jeunesse »¹. Une telle critique est d'ailleurs ambiguë, puisque *Belle du Seigneur* par exemple s'inscrit dans la tradition du roman d'amour, et malgré les critiques implicites, peut être considéré comme une histoire de passion tragique et réussie.

Plusieurs personnages dénoncent la passion à l'occidentale, en valorisant l'amour conjugal et la complicité. Ainsi Mangeclous par exemple est un fervent défenseur de l'amour et du mariage, et devient un féroce détracteur des romans. Il incarne le bon sens

¹ Henri Mitterand, *Le discours du roman*, PUF, 1986, p. 5.

juif, et défend des pensées parfois un peu extrêmes et archaïques sur le mariage. Ainsi lors d'un voyage en bateau en direction de Marseille, les cinq Valeureux ont une discussion sur l'amour. Mangeclous s'exclame à ce sujet :

En résumé, messieurs, à bas la passion soi-disant absolue et irrésistible et inéluctable ! Et vive le mariage ! Voilà ma pensée. Le vrai amour ce n'est pas de vivre avec une femme parce qu'on l'aime mais de l'aimer parce qu'on vit avec elle [...] L'amour c'est l'habitude et non jeux de théâtre. (M, 140)

La tirade de Mangeclous est un peu exagérée, car il ne s'agit pas non plus d'épouser quelqu'un sans amour dans un mariage arrangé, comme ce fut le cas de la mère de Cohen. La complicité et les petites habitudes d'un couple sont mises en valeur ici, ainsi que le mariage par opposition à l'adultère. Mangeclous s'emploie d'ailleurs à ridiculiser les protagonistes d'Anna Karénine pour prouver le ridicule de « la passion soi-disant absolue et irrésistible et inéluctable ! », et stigmatiser l'infidélité d'Anna qui préfigure celle d'Ariane.

Mariette est également du côté de l'amour conjugal, et évoque à plusieurs reprises dans ses monologues son défunt mari dont elle était très proche. Même si elle soutient Ariane dans un premier temps, la vieille domestique ne peut pas s'empêcher de se moquer du manège des deux amants qui veulent toujours être parfaits. Avec son bon sens populaire, Mariette souligne le ridicule de leurs comportements, et met cela en opposition avec les rapports qu'elle entretenait avec son mari : « [...] avec mon défunt on aurait fait nos petits besoins ensemble pour pas se quitter et moi je dis que c'est ça l'amour, bon les voilà. » (BS, 909). Comme Mangeclous, Mariette considère que c'est dans le quotidien et les habitudes que l'amour s'épanouit, et non dans le « tout théâtre » (BS, 899) Le véritable amour conjugal se matérialise d'après Mariette par le fait de ne « pas se quitter », alors que pour Ariane et Solal la passion requiert d'être toujours parfait.

Solal lui-même se fait en théorie le défenseur de l'amour conjugal, mais agit différemment. Ainsi lors de la séduction au Ritz, il fait l'apologie du mariage à Ariane :

Et pourtant il n'y a rien de plus grand que le saint mariage, alliance de deux humains unis non par la passion qui est rut et manège de bêtes et toujours éphémère, mais par 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. (BS, 408)

¹ C.Peyrefitte, préface à *Belle du Seigneur*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1986, p. XXXIV.

Cet extrait semble refléter exactement les valeurs du narrateur qui stigmatise la passion. Pour Solal à ce moment là du récit la passion est « rut et manège de bêtes et toujours éphémère », ce qui ne l'empêche pas d'y céder. Cependant il est doté par le narrateur d'une extrême et douloureuse lucidité, qui lui fait regretter un amour simple et conjugal. Solal est condamné à la passion alors qu'il rêve d'amour, mais il a de trop grandes exigences physiques et il est exclusivement attiré par les femmes occidentales. L'échec de la passion et le suicide des amants sont censés illustrer les risques de l'amour à l'occidentale et valoriser l'amour conjugal, de préférence juif. L'auteur lui-même donne l'exemple de son propre couple avec Bella Cohen dans *Les Valeureux* pour illustrer la sérénité et la complicité de l'amour. Le narrateur s'introduit au besoin dans le texte pour condamner lui aussi la passion: « Ô maudit amour des corps, maudite passion. » (BS, 1087). La double occurrence du terme « maudit » illustre la fatalité qui poursuit les amants, et la perdition qu'engendre la passion.

Cette dénonciation est implicitement véhiculée par beaucoup de personnages principaux, même les plus concernés. Solal se fait donc le porte-parole de l'auteur pour défendre cette idée, accompagné par les personnages principaux de *Belle du Seigneur*. Claire Stolz donne à ce sujet l'explication suivante :

Au total, chacun des trois personnages [Ariane, Mariette, Solal] investis de la charge de narrateur a un éthos particulier ; mais les trois récits, loin d'être parallèles, sont convergents dans la même dénonciation de la passion « à l'occidentale »¹

Du moment que les personnages prennent le relais du narrateur, ils dévoilent aussi son éthos et s'associent à sa critique de la passion. L'auteur reproche à la passion d'être fausse et empruntée d'une part, mais aussi de rendre les amants égoïstes et de les éloigner de la réalité.

Un passage de *Belle du Seigneur* illustre l'indifférence et l'individualisme causées par la passion, au chapitre 64, lorsque Ariane achève de faire refaire son petit salon. Alors qu'elle contemple le résultat avec satisfaction, le narrateur introduit un passage déconcertant qui semble être à la fois la critique de la passion et de l'égoïsme bourgeois :

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

¹ Claire Stolz, *op.cit.*, p 275.

l'embauche et seul au monde, se jetait dans le lac de Genève, sans même en admirer les teintes délicates et les subtiles harmonies. Car les pauvres sont vulgaires, ne s'intéressent pas à la beauté, à ce qui élève l'âme [...] » (BS, 635)

L'ironie mordante du narrateur intervient quand le lecteur ne s'y attend pas, et produit donc un effet encore plus percutant. La confrontation simultanée d'Ariane obnubilée par son amour et la rénovation de son petit salon, et le suicide d'un ouvrier désespéré et sans ressources souligne cruellement la vanité de la passion face aux dures réalités de la vie. Le narrateur insiste encore davantage en retranscrivant ironiquement d'insupportables propos bourgeois sur les pauvres : « les pauvres sont vulgaires, ne s'intéressent pas à la beauté, à ce qui élève l'âme ». Cette critique virulente condamne Ariane et toute la bourgeoisie à cause de leur suffisance et leur égocentrisme, mais critique aussi la passion qui éloigne les êtres humains de la fraternité. La condamnation de la passion dans la tétralogie cohénienne passe aussi par une critique des romans, qui encourage l'adultère et les sentiments exacerbés.

Mangeclous est de loin le personnage le plus impliqué dans cette dénonciation, son roman de prédilection pour cette mission étant *Anna Karénine*. Il reproche aux romanciers de faire croire aux lecteurs que l'amour est forcément passion, et que le mariage est beaucoup moins intéressant et romanesque. Ainsi lors de la même discussion avec ses cousins sur le bateau, il s'exclame :

Mais les romanciers mentent plus profond que moi. Ils font tous de mauvais livres qui font croire aux jeunes filles que l'amour est une volière de paradis et aux femmes que le mariage est un égout ! menteurs, vrais menteurs et empoisonneurs, tous ces écrivains distingués qui montrent leurs poétiques héroïnes buvant et mangeant de manière enchanteresse et croquant d'un air mutin quelques grains de raisin. (M, 140)

Pour Mangeclous « romancier » et « menteur » sont deux mots synonymes. D'après lui, les romanciers empêchent les gens d'être heureux en ménage en leur faisant miroiter des ailleurs ressemblant à des « volières de paradis ». En dénigrant le mariage et en faisant l'apologie de la passion, ils détournent leurs lecteurs crédules du vrai sens de la vie. Mangeclous est surtout très regardant sur les descriptions des « poétiques héroïnes », qui sont très soignées, « mangent de manière enchanteresse », et se comportent parfaitement. Pour le vieil homme, le romancier devrait peindre la réalité des corps, même les choses les plus désagréables, comme les vents ou surtout les borborygmes :

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 ! (M, 137)

En dressant un portrait ridicule des deux célèbres amants Anna Karénine et Wronsky, Mangeclous décrédibilise la parfaite image de la passion construite par Tolstoï dans son roman. Les borborygmes symbolisent la matérialité par opposition à la passion « distinguée », nourrie de « serments passionnés ». Mangeclous espère la venue salvatrice d'un romancier qui dépeindra la réalité telle qu'elle est, ce qui souligné par l'anaphore « qu'il vienne, le romancier qui montrera ». Or les lecteurs de *Belle du Seigneur* savent que ce romancier dont la venue est tant désirée par Mangeclous est bien entendu Albert Cohen lui-même. En effet au chapitre 92 de son troisième roman, il décrit longuement Ariane en proie à de tonitruants borborygmes en présence de son amant. En faisant cela, l'écrivain accède au désir de Mangeclous et révèle l'anti-passion à travers les réalités corporelles. Montrer la matérialité des héros romanesques est en effet une sorte de critique de la passion, laquelle est supposée être spirituelle et éthérée.

Or Mangeclous n'a pas encore réglé tous ses comptes avec Anna Karénine et Wronsky, puisqu'il revient à la charge dans *Les Valeureux* pour décrire le comportement infâme des deux amants. Lors de son cours magistral à l'université de Céphalonie, qu'il a lui-même fondée, il livre à ses étudiants captivés l'histoire d'Anna Karénine revisitée. Après de multiples rebondissements, Anna finit par céder au prince, et Mangeclous conclut de la façon suivante :

Et c'est la grande chiennerie dite passion, avec continuel frottement des peaux, car c'est le fond de toute l'affaire ! Et au bout de six mois, s'étant enfuis vers la mer et le soleil, ils [Anna et Wronsky] s'ennuieront fort l'un avec l'autre ! Car ainsi finissent les amours fondées sur l'attraction des viandes et la gravitation des canines ! (V, 167)

Cette prévision (« ils s'ennuieront fort l'un avec l'autre ») est vérifiée dans *Belle du Seigneur* par le séjour d'Ariane et Solal au bord de la mer dans leur maison Belle de Mai, car ils finissent eux aussi par beaucoup s'ennuyer. Le narrateur et Mangeclous reprochent aussi à la passion d'être principalement basée sur les rapports sexuels, les « continuel frottement des peaux » et non sur la tendresse et la complicité. Cette parodie d'*Anna Karénine* est comique, et prémonitoire de l'histoire d'Ariane et Solal. Le narrateur se sert de l'humour pour faire passer sa critique de la passion, réhabiliter l'amour conjugal et le

mariage, et faire lui-même la promotion de son œuvre. Claire Stolz analyse l'emploi de l'humour dans son livre :

En effet, nous retrouvons finalement l'humour dans chacun des aspects éthiques du narrateur sous deux formes essentielles : d'une part, par rapport à la littérature avec les phénomènes de parodie, et d'autre part par rapport aux personnages avec des phénomènes de caricature, d'ironie, ou d'humour tendre.¹

L'humour est un bon moyen de faire adhérer le lecteur à ses valeurs, et les caricatures nous renseignent sur l'éthos du narrateur. Dans le cas précédent, les deux formes d'humour sont présentes : la parodie d'*Anna Karénine*, et la caricature de Mangeclous qui est comme souvent très excessif et virulent dans son exposé. Solal se fait lui aussi le porte-parole du narrateur à propos du rôle nocif des romans, qui diffusent une vision idéalisée et dorée de la passion. Le protagoniste apporte son éclaircissement sur ce phénomène après une dispute sordide avec Ariane :

Du joli, la passion dite amour. Si pas de jalousie, ennui. Si jalousie, enfer bestial. Elle une esclave, lui une brute. Ignobles romanciers, bande de menteurs qui embellissaient la passion, en donnaient l'envie aux idiots et aux idiots. Ignobles romanciers, fournisseurs et flagorneurs de la classe possédante. Et les idiots aimaient ces sales mensonges, ces escroqueries, s'en nourrissaient. (BS, 1071)

Le personnage expérimente la passion et découvre au fur et à mesure tous les aspects décevants et illusoires. La déception est si forte que comme Mangeclous, il s'en prend aux romanciers qui font croire que la vraie passion existe. Là encore, ce sont majoritairement les femmes qui sont soi-disant influencées par les romans : « les idiots aimaient ces sales mensonges ».

Cela nous renvoie à un aspect plus ténu de l'éthos du narrateur qui perce de temps en temps : sa misogynie. Les femmes dans les romans cohéniens sont perçues comme naïves, et impressionnées par la force. Elles sont influencées par les romans et veulent croire à la passion, comme Ariane, alors que Solal est d'une lucidité infaillible. Les femmes juives de la tétralogie sont souvent soumises à leur mari, comme Rébecca, et les femmes occidentales sont considérées comme de belles idéalistes très portées sur la sexualité, donc dangereuses. Pendant la dégradation de leur relation, le lecteur a accès aux pensées de Solal à propos d'Ariane, qui semblent confirmer cette misogynie : « Le pire, c'était parfois, tout à

¹ Claire Stolz, *op.cit.*, p 291.

coup, une étrange antipathie sans cause, peut-être parce qu'elle était une femme. » (BS, 937). La femme est en quelque sorte responsable de la passion, et c'est elle qui entretient cette illusion en refusant de rentrer dans une relation plus saine. Ainsi le narrateur appuie ses propos en faisant agir Ariane comme une femme faible et soumise. Elle perd dans la deuxième partie du roman une partie de son autorité et n'aura plus droit à la parole, contrairement à Solal et Mariette qui s'expriment encore dans les monologues autonomes. Au milieu du roman, les pensées de l'héroïne corroborent celles de Solal et du narrateur : « Elle était la femme d'un homme, sa propriété. Ô merveille d'être la femme d'un homme et sa proie, la fragile d'un homme. Merci, mon Dieu, dit-elle. » (BS, 652). Ariane revendique elle-même dans ce passage son besoin d'être dominée par un homme, et illustre donc les propos de Solal sur la force et la puissance que les femmes semblent admirer. Cet aspect de l'éthos du narrateur n'est pas toujours très visible, parce que les héroïnes cohéniennes sont toutefois indépendantes, profondes, et ont beaucoup de caractère. Cependant par certaines petites remarques de Solal, ou certains comportements d'Ariane, il ressort que les femmes sont considérées comme plus candides que les hommes, et moins lucides.

Ainsi la critique de la passion est l'une des thèses importantes de la tétralogie romanesque. Le narrateur cherche à prouver avec l'aide de certains personnages que la passion est illusoire, et que le seul amour véritable est l'amour conjugal complice et authentique. Or paradoxalement, le romancier écrit une sublime histoire de passion pour condamner la passion, ce qui nuit à l'efficacité du message. De plus pour stigmatiser la passion, l'auteur condamne les romans, alors qu'il écrit lui-même un roman d'amour. Cette critique de la passion révèle également un aspect légèrement misogyne du narrateur qui tient les femmes comme principalement responsables de ce besoin de passion, en particulier parce qu'elles lisent des romans.

3. 3. 2 Mise en valeur du judaïsme

Le judaïsme est un thème important dans l'œuvre cohénienne, non seulement parce que l'auteur est Juif, mais parce que de nombreux personnages le sont aussi, et parce que le texte est imprégné de la culture juive. La reconnaissance du peuple juif et de ses qualités est

très importante pour le romancier. Ce thème est vraiment approfondi dans les essais autobiographiques, où le narrateur se déclare athée mais s'interroge sur sa foi, et son implication dans la culture juive. Le judaïsme est aussi un sujet de questionnement pour Solal qui n'arrive pas à se positionner entre ses origines juives et sa vie occidentale. Clara Lévy dans son article paru dans les *Cahiers Albert Cohen* explique :

Tel est en effet le propos de Cohen : il dénonce les valeurs et principes occidentaux au nom des valeurs juives, ce qui lui permet de remettre en cause le monde occidental en général et la littérature occidentale en particulier. De ce fait, il proclame et revendique un statut exceptionnel au sein de l'espace littéraire français, dont il fait partie, tout en critiquant ses règles les plus précises et les plus systématiques.¹

Les valeurs juives du romancier sont aussi les valeurs de son enfance. Les figures juives sont incarnées par des personnages naïfs, doux et bons, comme Saltiel, Salomon, Jérémie. A l'inverse, les valeurs occidentales semblent corrompues, effrénées, érotisées, et sont principalement incarnées par des femmes : Aude, Adrienne, Ariane. Or en dénonçant les principes occidentaux avec la critique de l'amour-passion et la littérature occidentale, le narrateur se retrouve dans la même position que Solal. Il est tiraillé entre ces principes juifs et son « statut exceptionnel au sein de l'espace littéraire français », espace littéraire qu'il parodie et critique. A l'image du roman *Belle du Seigneur* qui est à la fois une condamnation de la passion et un « beau conte d'amour et de mort »¹, le narrateur cohénien est imprégné par la culture juive orientale et attiré par les principes occidentaux.

Son attachement au judaïsme est visible à travers de ponctuelles professions de foi, rares dans les romans mais récurrentes dans les essais autobiographiques :

Ma plume s'est arrêtée et j'ai vu soudain mon peuple en terre d'Israël, adolescent d'un auguste passé surgi, antique printemps, virile beauté révélée au monde. Louange et gloire à vous, frères en Israël, vous, adultes et dignes, sérieux et de peu de paroles, combattants courageux, bâtisseurs de patrie et de justice, Israël israélien, mon amour et ma fierté. (V, 91)

Cet éloge vibrant d'Israël et de son peuple rappelle l'adoration et la fierté de Cohen pour ses « frères », qui ont de nombreuses qualités : « dignes », « sérieux », « combattants courageux ». En effet pour Cohen les Juifs sont un peuple d'antiquité, c'est-à-dire un peuple qui ne glorifie pas la force et la violence, mais qui privilégie un rapport civilisé et juste au monde. Face à des personnages juifs comme les Valeureux, l'auteur semble

¹ Clara Lévy, *art.cit.*, p. 66.

extrêmement aimant et fidèle envers son peuple. La religion semble pousser le romancier à se questionner perpétuellement sur son implication et ses croyances. Il explique lui-même que les héros éponymes du roman *Les Valeureux* personnifient ses souvenirs d'enfance. Il écrit à propos des cinq cousins :

J'écirai donc encore sur eux, et ce livre sera mon adieu à une espèce qui s'éteint et dont j'ai voulu laisser une trace après moi, mon adieu au ghetto où je suis né, ghetto charmant de ma mère, hommage à ma mère morte. (V, 91)

Ce témoignage prouve que l'écrivain est attaché à une certaine tradition juive, qui se confond avec son enfance et sa « mère morte ». Cette religion est pour lui chargée d'affectivité. Il cherche donc à « laisser une trace » de ce qu'il aime, qu'il cherche à protéger et à pérenniser.

Dans ses romans, l'auteur défend cette culture et cette tradition juives qui lui sont chères. Dans *Solal* le héros éponyme essaie d'expliquer à Aude l'attachement à son peuple, et lui explique la beauté du judaïsme :

[...] Comprends donc. Un peuple poète. Un peuple excessif. Chez nous, les grotesques le sont à l'extrême. Les avarés, à l'extrême. Les prodiges, et il y en a beaucoup, à l'extrême. Les magnifiques, à l'extrême. Le peuple extrême. Le vieux peuple de génie, couronné de malheur, de royale science et de désenchantement. Le vieux peuple fou qui marche seul dans la tempête portant sa harpe sonnante à travers le noir ouragan des siècles et immortellement son délire de grandeur et de persécution. [...] J'appartiens à la plus belle race du monde, à la plus noble, à la plus rêveuse, à la plus forte, à la plus douce. (S, 318)

C'est le narrateur qui donne au lecteur les clefs de son peuple à travers cette belle apologie du judaïsme. Le peuple juif est qualifié d'« extrême », d'« excessif », et de « poète », ce qui convient parfaitement à l'incarnation des Valeureux. Or l'évocation du peuple juif ne va pas sans son fardeau de malheur. Il est donc question dans ce plaidoyer de « peuple couronné de malheur », « désenchantement », « peuple fou », « tempête », « noir ouragan », et « persécution ». En défendant le peuple juif, Solal essaie d'adoucir tous les malheurs subis depuis des siècles. Lorsqu'il évoque le judaïsme, le narrateur semble toujours partagé entre un sentiment de pitié et un sentiment d'admiration, comme dans cette description de Jérémie :

¹J.Bedier, *Le roman de Tristan par Thomas*, poème du XIIIe siècle, 2 vol., Paris, Firmin Didot, 1902-1905

Et Jérémie, pour conjurer le sort, souriait. O sourire servile, seule défense du pauvre Jérémie. O mes Juifs, pauvres mites de la terre qu'on déteste et écrase si facilement entre deux mains battantes. O mes Juifs, aigles inouïs. (M, 271)

L'opposition entre la métaphore de la « mite » et de l'« aigle » souligne toute la dualité de l'évocation cohénienne du judaïsme. L'écrivain se sent responsable de tout ce qui arrive à ses personnages juifs, et s'implique dans le destin des Juifs en général : « mes Juifs », « O mes Juifs ».

Or l'éloge du peuple juif ne va pas sans l'évocation des horreurs et des persécutions subies pendant des siècles. Ainsi Solal, échouant à convaincre sa femme Aude des qualités de son peuple, pense à tous les malheurs essuyés dans l'histoire:

Deux mille années de souffrances courageusement supportées et voici le résultat ! Un peuple qui n'avait pas voulu trahir. Qui avait préféré le bûcher au renoncement. Et qui aujourd'hui encore préférerait les persécutions au renoncement. Qui préférerait la honte au renoncement. Qui préférerait les massacres, l'ignominie même [...] Ce peuple passionné et fort qui avait traversé l'histoire comme une épée et qui avait marqué la terre de sa marque royale et de son Dieu.[...] Ce peuple de l'Esprit. Ce peuple du demain éternel. (S, 230)

Cette rétrospective montre pourquoi le narrateur est si attentionné avec les personnages juifs, qu'il protège en quelque sorte. Les anaphores commençant par « qui » soulignent le courage et la persévérance de peuple juif, ainsi que la répétition des événements. La pensée de Solal se termine sur une note positive d'optimisme et d'espoir avec l'expression « demain éternel ». Dans *Les Valeureux*, l'auteur interrompt le récit à la fin du chapitre 16 pour une longue intervention cauchemardesque à la première personne. Cette fois-ci le narrateur endosse la vision d'horreur que constituent ses souvenirs de la Seconde Guerre Mondiale, dans un roman écrit plus de quarante ans après *Solal* :

Soudain me hantent les horreurs allemandes, les millions d'immolés par la nation méchante, ceux de ma famille à Auschwitz, et leurs peurs, mon oncle et son fils arrêtés à Nice, gazés à Auschwitz, jamais je ne pourrai parler à un de la nation enragée, jamais je ne pourrai retourner au pays de la nation enragée et entendre leur langue, la même qu'à Auschwitz, les yeux fixes de ma tante folle de malheur, elle les a attendus à la fenêtre, du matin au soir à la fenêtre, jusqu'à sa mort à la fenêtre [...] (V, 225)

L'intrusion de la guerre dans le roman souligne le traumatisme apparemment vécu par l'écrivain, et la difficulté à comprendre et accepter les atrocités. La rancune du narrateur semble vive, et il désigne l'Allemagne par différentes périphrases : « nation méchante », ou « nation enragée ». Cette réminiscence litanique souligne l'horreur de la vision, avec trois

occurrences du nom « Auschwitz », et trois occurrences du mot « fenêtre » qui symbolise l'espoir vain de la tante de l'écrivain.

Les îles grecques des romans paraissent dans cette perspective une sorte d'Eden, entaché néanmoins par le souvenir du massacre des Juifs. Cependant le narrateur retrouve à plusieurs reprises espoir pour son peuple en pensant à Israël. Cette perspective lui permet de se reconforter en envisageant un avenir serein pour ses frères juifs : « Mais dans ces yeux d'angoisse, une joie soudaine, joie de mes frères libres à Jérusalem, libres désormais, joie de mon peuple fier, libre à jamais en Israël. Alléluia. » (V, 226).

En proposant dans ses romans des personnages juifs caricaturaux mais agréables et en manifestant son attachement pour eux, le narrateur semble vouloir effacer les horreurs et les vexations subies par le peuple juif. L'éthos du narrateur est très imprégné par le judaïsme, à la fois par le côté fantasque, extrême et poète, mais aussi par le fardeau cauchemardesque qui souligne la cruauté de l'espèce humaine et l'absurdité de la vie.

Or ces persécutions ont fait réfléchir le narrateur sur un certain nombre de valeurs qui se retrouvent dans ses romans. Claire Stolz les énumère dans son livre :

L'archinarrateur rejette vigoureusement un certain nombre de valeurs qui mènent à la barbarie : la nature (l'idéologie nazie étant définie comme le culte de la nature, tandis que l'humanité véritable ne peut se définir que comme l'anti-nature), la force (qui n'est en fait qu'un aspect du culte de la nature), et le « social », c'est-à-dire le sacrifice des valeurs humaines sur l'autel des ambitions sociales.¹

Ainsi « la nature », « la force », et « le social » sont pour le narrateur les éléments qui mènent au bestial et à « la barbarie ». Cela rappelle la condamnation de l'amour à l'occidentale, dont les techniques de séduction incluent également ces trois éléments : les femmes sont d'après Solal très sensibles à la force physique, à la puissance et au rang hiérarchique. Le « social » est certes méprisable mais ne mène pas forcément à la barbarie. Adrien par exemple est animé d'intenses « ambitions sociales » mais conserve néanmoins sa sensibilité qui se manifeste lorsque Ariane le quitte.

La théorie de la nature et de l'antinature est beaucoup plus prégnante dans les romans, à travers une étonnante similitude dans la formulation. « Le culte de la nature » est évoqué dans plusieurs des œuvres cohéniennes, et désigne la bestialité et la force valorisées dans l'idéologie nazie. Le culte de la nature part du principe de la sélection naturelle, et de

l'élimination des faibles par les forts. Il s'agit de l'inverse de toutes les valeurs de l'humanité et de la vie en société. Solal évoque cette théorie de nature dans un de ses monologues :

[...] et en vérité quoi d'étonnant que les Allemands peuple de nature aient toujours détesté Israël peuple d'antinature car voici l'homme allemand a entendu et plus écouté que d'autres la jeune voix ferme qui [...] chante que les lois de nature sont l'insolente force le vif égoïsme la dure santé la prise jeune l'affirmation la domination la preste ruse la malice acérée l'exubérance du sexe la gaie cruauté adolescente qui détruit en riant[...] cette forte voix chante la guerre et sa seigneurie les beaux corps nus et bronzés au soleil les muscles souples serpents entrelacés dans le dos de l'athlète la beauté et la jeunesse qui sont force la force qui est pouvoir de tuer [...] (BS, 1003)

Solal expose ici tous les éléments qui composent les « lois de nature », et qui constituent ce qu'il condamne et critique dans ses romans : « force », « égoïsme », « domination », « l'exubérance du sexe », « la guerre ». Les lois de nature représentent avant tout le nazisme et les valeurs privilégiées par les chefs de guerre. Solal décrit les « beaux corps nus et bronzés » qui pourraient représenter la beauté mais qui incarnent la force, qui est pour l'écrivain le « pouvoir de tuer ». Ainsi les muscles deviennent pour Solal de « souples serpents entrelacés », et la beauté, la force et la jeunesse deviennent en quelque sorte des expressions du mal. C'est une des raisons pour lesquelles les femmes juives des romans cohéniens sont souvent laides, mais rassurantes et dévouées. La beauté est trop proche des valeurs négatives des lois de nature pour être glorifiée, et les deux amants Ariane et Solal, respectivement « redoutable de beauté » (BS, 443) et « beau à vomir » (BS, 15), se suicident à la fin du roman.

Ainsi les vraies valeurs défendues par le narrateur et incarnées par le peuple d'Israël sont les valeurs d'antinature, c'est à dire de fraternité, de civilité, d'égalité et d'amour conjugal. Julie Sandler pense que le style et les textes cohéniens sont peut-être une réponse au discours de haine autobiographique du camelot :

En faisant du discours de louange une parole universelle, il s'agit peut-être pour Cohen d'opposer à l'unisson anonyme d'un discours de haine sans cesse menaçant un autre unisson littéraire, celui-ci...La « monodie » cohénienne — posture stylistique originale, dans une œuvre aussi polyphonique — s'interprète donc bel et bien comme la réponse d'une voix littéraire singulière à la parole du camelot marseillais et de ses semblables.²

¹ Claire Stolz, *op.cit.*, p. 342.

² Julie Sandler, *art.cit.*, p. 71.

Le « discours de haine » dont il est question concerne sûrement aussi ces fameuses lois de nature défendues par les détracteurs du peuple juif pendant la guerre, représentés dans les essais par le camelot. L'écriture cohénienne peut être considérée comme une réponse, ou un rempart aux discours de haine que le narrateur et son peuple ont connus. Ainsi le texte serait pour l'écrivain un moyen de se venger et même de pardonner, mais surtout de prévenir et d'analyser les événements pour désamorcer les sentiments intolérants et violents. Par le biais des romans, l'auteur cherche à prouver implicitement que toutes ces horreurs ne doivent jamais se reproduire et que le peuple juif a désormais droit à la paix, et à la terre d'Israël.

Par ailleurs d'après l'auteur, le ressassement relève de l'esthétique juive, et s'inspire des prophètes. Ainsi l'auteur écrit dans les *Carnets 1978* : « Et ce qui m'importe, ce qui est vrai et capital pourquoi ne pas inlassablement le redire ? Ainsi redis-je, ainsi ont fait mes prophètes, saints ressasseurs. » (C, 166). Il indique donc le moyen de comprendre le message de son œuvre, en se laissant guider par les ressassements et les échos.

Ainsi le judaïsme est très important pour le narrateur, qui rappelle ponctuellement, directement ou dans les discours du protagoniste, les persécutions subies qui l'ont aussi profondément blessé. Il cherche au fil des textes à réhabiliter le peuple juif, et à révéler ses qualités sans édulcorer. Cependant le judaïsme est aussi pour le narrateur une problématique religieuse complexe, puisqu'il semble écartelé entre ses racines, son enfance marquée par la religion, et sa lucidité d'adulte.

3. 3. 3 L'absurdité de la vie

Le narrateur cohénien réfléchit souvent au sens de l'existence, et ne peut s'empêcher d'avoir des pensées morbides. Il est en effet obnubilé par l'idée de mort, de vieillesse et de souffrance, comme nous l'avons déjà constaté dans la séquence consacrée à la représentation du narrateur en tant que personne. Les personnages et le narrateur n'ont de cesse de rappeler sans arrêt les limites de la vie, et la souffrance qu'engendre la perte d'un être cher. Le romancier ne peut s'empêcher de penser que la vie terrestre est brève, et superpose souvent l'image d'un cadavre à la contemplation d'une personne vivante. Ces visions macabres rappellent en permanence la vanité de l'existence et l'inutilité d'une vie

destinée à ne laisser aucune trace pérenne. Il est beaucoup question de la mort dans les essais autobiographiques, parce que l'écrivain semble très effrayé à cette perspective. L'absurdité et la brièveté de la vie terrestre viennent souvent à l'esprit des personnages cohéniens qui prennent du recul face aux événements de la vie. L'auteur cherche à rappeler aux lecteurs que tous les moments de bonheur sont courts, et transmet aux protagonistes ses pensées neurasthéniques de vieil homme. Tout en glorifiant la jeunesse et l'amour dans son texte, le romancier rappelle les limites de la vie. Catherine Milkovitch-Rioux résume cela dans son livre en écrivant que « [...] le texte cohénien superpose l'image des amours juvéniles et celle de la mort universelle comme loi générale du devenir humain. »¹. Cette superposition fait partie intégrante de l'esthétique cohénienne, qui voit la mort dans la vie et à l'inverse qui ressuscite les morts par l'écriture dans les essais.

En effet la mort est la « loi générale du devenir humain », mais elle est de plus en plus présente dans les romans cohéniens à mesure que l'auteur vieillit. Le narrateur cherche à faire comprendre qu'il ne sert à rien de gaspiller sa vie à vouloir être puissant et fort, car tout cela est éphémère. Son rapport au roman et au romanesque est dans cette perspective paradoxal et ambigu : le narrateur considère que le romanesque est mensonger et inutile par rapport à la vie et à ses difficultés réelles. Cependant ses romans sont aussi un moyen pour lui d'accéder à l'immortalité grâce aux publications. Catherine Milkovitch-Rioux écrit à propos du pessimisme de l'auteur la phrase suivante:

Il affirme paradoxalement au sein même du roman le refus du romanesque, jugé dérisoire face à la vie : l'intrusion-destruction concerne essentiellement la vision obsédante de la mort future, réelle, imaginée, toujours prégnante, des personnages, mais aussi du romancier et de ses proches.¹

Dans les romans le narrateur transfère principalement sur les personnages ses visions funèbres, et il pense dans les essais autobiographiques à sa propre mort ou à celle de ses proches. Les personnages projettent aussi parfois sur les autres leur peur de la mort, qui les renvoie à la vacuité de leur existence. Ce *memento mori* permanent montre au lecteur l'éthos du romancier, qui est lui-même proche de la mort au moment de la rédaction de ses derniers romans. Une sorte de neurasthénie latente semble venir du constat que l'humanité est mauvaise, comme en témoignent le culte de la nature, et les persécutions nazies. De plus

¹Catherine Milkovitch-Rioux, *op.cit.*, p. 186.

l'écrivain évoque fréquemment dans les essais le décès de plusieurs de ses proches dont sa mère, et la souffrance aiguë qui en résulte.

Solal est le protagoniste le plus obsédé par la fragilité de la vie, et l'illusion de la jeunesse. Il est aussi hanté par la mort, surtout face à la beauté. Eros et Thanatos sont pour lui indissociables, et la vision d'une belle femme comme Ariane lui inspire des réflexions morbides. Ainsi pendant les étreintes amoureuses, c'est à la mort qu'il pense :

Elle le serrait l'embrassait si fort à l'idée exaltante qu'il était vivant, et il l'embrassait follement à son tour, soudain épouvanté par les os du squelette qu'il sentait sous les belles joues, et de nouveau il baisait la jeune poitrine que la mort figerait [...] (BS, 487)

Très souvent dans *Belle du Seigneur* il s' imagine lui-même ou considère les autres comme de futurs cadavres. On le voit ici lorsqu'il imagine « les os du squelette » d'Ariane, et « la jeune poitrine que la mort figerait ». La beauté et la jeunesse du héros contrastent avec son déguisement de vieillard au début du roman. Le vieux qu'il voit dans le miroir lui paraît être une anticipation de ce qu'il est condamné à devenir : « Il était un vieux juif maintenant, pauvre et laid, non dépourvu de dignité. Après tout, ainsi serait-il plus tard. Si pas déjà enterré et pourrissant, plus de beau Solal dans vingt ans » (BS, 36). Le héros se projette dans le futur pour mieux éprouver la précarité de la beauté, qui est éphémère. Le vieillissement et la disparition de la beauté annoncent le destin inéluctable du jeune homme, qui s' imagine « enterré et pourrissant ».

Ariane préfigure elle aussi sa mort proche, en s'imaginant enterrée, ressentant physiquement cet état : « [...] moi remuante en ce moment et plus tard une immobilité dans une boîte et de la terre dessus pas moyen de respirer on étouffe croire à l'immortalité de l'âme sapristi [...] » (BS, 46). Ariane introduit une notion religieuse avec « l'immortalité de l'âme », qui fait probablement partie des réalités invisibles que le narrateur critique.

Adrien est lui aussi à plusieurs reprises considéré comme un futur cadavre par le narrateur. Le personnage d'Adrien Deume ne semble pas réfléchir à la condition humaine autrement qu'en terme de hiérarchie et de promotion. L'auteur se charge donc de rappeler au lecteur qu'il ne faut pas oublier la mort, pour gagner en humilité dans sa vie terrestre. Ainsi face à Adrien, très satisfait de lui-même, le narrateur offre en contrepoint un rappel sur son état de mortel :

¹ Catherine Milkovitch-Rioux, *op.cit.*, p. 184.

[Adrien] s'en fut, homme libre, sa grosse canne sous le bras, chargé de mission, l'œil important, parfaitement heureux, de toutes ses fibres social et protégé, gavé d'appartenances, et ne sachant pas qu'il mourrait. (BS, 347)

Cette prophétie morbide est destinée à relativiser le bonheur égoïste du jeune fonctionnaire, qui ne pense pas au futur mais qui est condamné à mourir comme tout être humain. La prédiction sur la mort du personnage est une petite vengeance du narrateur en réponse à la réussite et la suffisance du personnage « important », « heureux », « protégé » et « gavé d'appartenances ». Solal lui aussi lors d'un dîner au Ritz se charge de rafraîchir la mémoire du mari d'Ariane sur sa finitude : « Frères humains, toi et moi, promis à la mort, bientôt allongés sous la terre, toi et moi, sages et parallèles ! » (BS, 381).

L'enterrement est un thème récurrent dans les *memento mori* des romans. La vision de l'immobilité, de l'étouffement et des corps allongés est obsédante pour le narrateur, qui imagine à plusieurs moments dans les essais la décomposition des cadavres. Lors de la séduction, Solal ne peut s'empêcher d'éprouver de la pitié pour Ariane et ne peut se défaire de cette extralucidité qui le confronte toujours à l'idée de mort : « Revenu devant elle, il la considéra, sourit à la pauvre promise à la mort. » (BS, 398). Cette intervention modère l'enjeu de la scène. Même si le lecteur est captivé par la scène de séduction, l'écrivain rappelle subrepticement que tout cela n'est rien, face à la mort prochaine.

Une sorte de neurasthénie chronique pèse sur les protagonistes, qui ne peuvent pas vivre d'événements heureux sans penser à leur fin inéluctable. Au fil des romans, certains personnages deviennent ponctuellement plus graves et sombres, comme Mangeclous contemplant la mer Ionienne :

Cette beauté, il faudrait la quitter un jour proche. Il n'était qu'un des humains qui se succédaient depuis des milliers d'années, un humain qui mourrait bientôt. Et dans les milliers d'années qui suivraient sa mort, nul ne songerait à lui, nul ne saurait qu'il avait existé et en vérité il n'aurait jamais existé. O inexistance durable dans le futur. (V, 220)

La problématique de la postérité semble tourmenter le narrateur et certains de ses personnages. Ici pour Mangeclous la vie est inutile, car l'être humain n'est pas unique ; tous ont le même destin de mort et d'oubli. Le souvenir dans la mémoire des proches est éphémère à l'échelle de « milliers d'années », et toute trace de la vie d'un individu finit par s'effacer. Ce désir d'immortalité est réalisable pour un écrivain, car il peut laisser une trace durable de son passage sur terre par le biais des œuvres qui lui survivent, comme Albert Cohen. Mangeclous étant un personnage fantasque et burlesque, il est révélateur qu'il ait ce

genre de pensées. Comme l'auteur, Mangeclous vieillit d'un roman à l'autre et sent sa fin approcher. Solal est le protagoniste qui véhicule habituellement les peurs du romancier ; par conséquent cette nostalgie de Mangeclous est remarquable, et met l'accent sur cette obsession croissante de la vieillesse et de l'oubli.

Par des interventions fréquentes sur la vanité de la vie et l'inéluctabilité de la mort, le narrateur cherche à montrer qu'il ne sert à rien de mal employer son existence. Il explique cela par le biais de plusieurs personnages, comme Mangeclous ou Solal. Ce dernier réfléchit à l'absurdité de la méchanceté :

Dites, tous ces futurs cadavres dans les rues, sur les trottoirs, si pressés, si occupés et qui ne savent pas que la terre où ils seront enfouis existe, les attend. [...] Futurs cadavres et pourtant méchants en leur court temps de vie, et ils aiment écrire Mort aux Juifs sur les murs. Aller à travers le monde et parler aux hommes ? Les convaincre d'avoir pitié les uns des autres, les bourrer de leur mort prochaine ? (BS, 398)

C'est là une des grandes idées de la tétralogie romanesque et des essais : l'homme ne devrait pas être méchant car nous sommes tous égaux face à la mort. Au lieu de gâcher leur courte vie à faire le mal, les « frères humains » devraient profiter de la vie pour être simplement heureux. L'idée de la mort fédératrice est évoquée à plusieurs reprises comme parade à la méchanceté, au social et à la force. La perspective de la mort devrait aider les hommes à fraterniser pour lutter contre l'absurdité de la vie. Or la méchanceté rencontrée sur terre rend la vie encore plus vaine et inutile, comme le déclare Mangeclous : « A quoi bon vivre puisqu'on devait mourir et que la terre était peuplée de méchants ? » (M, 147). Le narrateur se charge aussi de le faire savoir directement aux lecteur par une intervention solennelle : « (Puisque bientôt tu seras enfoui aussi, toi qui lis, tue l'orgueil et revêts-toi dès à présent de bonté) » (S, 374). La bonté et l'humilité sont pour le narrateur le seul moyen de conjurer l'obsession de la mort et la stérilité de la vie terrestre. La mort est difficile à accepter dans la perspective cohénienne car elle peut annuler tout ce qui a été fait pendant la vie. Mangeclous regrette donc de n'avoir rien créé ou inventé de durable pour laisser sa trace au monde :

Et puis qu'avait-il fait de sa vie et de sa jeunesse ? Aucune invention, rien ne resterait de lui après sa mort. Oh, avoir écrit un livre noble et être applaudi par les foules ! Au fond il était déjà mort. (M, 120)

Si l'immortalité peut être atteinte par une « invention », ou l'écriture d'un livre, alors le romancier s'assure une survie après la mort. Laisser une œuvre, ou pour certains une descendance, est une façon de lutter contre l'absurdité de la vie, et de toucher à l'immortalité.

La mort est aussi appréhendée par le narrateur à travers l'idée de souffrance. Il se positionne à cette occasion encore une fois en opposition avec les romanciers et les poètes. En effet ceux-ci donnent une fausse idée embellie de la passion, et font, d'après Cohen, de même avec la souffrance. En effet la souffrance est dans la littérature classique un sentiment noble et purificateur. Le narrateur est révolté par cette idée et expose dans une intervention entre parenthèses sa propre vision de la douleur :

(Toujours souffrir. La grande souffrance abêtit, réduit l'âme, avilit le corps. Et vos imbéciles poètes, petits douillots dont le cœur n'a jamais brassé un sang noir, qui viennent me chanter la grandeur et les bienfaits de la souffrance.) (S, 347)

D'après lui la souffrance n'apporte ni « grandeur » ni « bienfaits », elle est simplement destructrice. Le narrateur des essais démontre cette idée en prouvant que bien des années après leurs décès, l'absence de sa mère ou de son ami Marcel Pagnol le fait encore cruellement souffrir. Or cette souffrance, loin de le soulager, semble l'« abêtir » et le miner. La théorie sur la souffrance néfaste est appuyée par le narrateur des essais dans *Le livre de ma mère*, qui reprend cette idée :

Je la connais, la douleur, et je sais qu'elle n'est ni noble ni enrichissante mais qu'elle ratatine et réduit comme tête bouillie et rapetissée de guerrier péruvien, et je sais que les poètes qui souffrent tout en cherchant des rimes et qui chantent l'honneur de souffrir, distingués nabots sur leurs échasses, n'ont jamais connu la douleur qui fait de toi un homme qui fut. (LM, 138)

L'éthos du narrateur transparaît clairement à travers cette idée, et dévoile un homme brisé par la perte de certains de ses proches. L'écrivain semble ne plus croire en l'humanité « méchante », et souligne l'absurdité de la vie qui amène à chacun son lot de souffrances abrutissantes. Cependant tout espoir n'est pas absent de ses textes, et malgré ces interventions lancinantes, le narrateur cohénien semble vouloir croire encore en ses « frères humains ».

La perspective de la mort est un thème très important pour le narrateur cohénien, qui essaie d'exhorter les hommes à plus de lucidité et de tolérance. La conscience de la brièveté

de la vie et des souffrances qu'elle comporte pousse l'auteur à dénoncer les comportements cruels et égoïstes.

Ainsi les valeurs symboliques du romancier transparaissent clairement dans l'œuvre grâce à un éthos assumé. Cependant les romans eux-mêmes illustrent parfois l'inverse des convictions de l'auteur, en mettant par exemple en valeur la beauté des femmes occidentale, la passion ou les romans. Les œuvres d'Albert Cohen révèlent des contradictions internes qui dévoilent, au même titre que les valeurs théoriques, de nouvelles facettes de l'écrivain.

Conclusion

La question du narrateur dans les romans d'Albert Cohen s'est révélée très riche et subtile. Celui-ci est en effet à la fois présent dans les œuvres, et insaisissable. Tout ce que le narrateur semble révéler au lecteur de façon spontanée est en réalité calculé et orchestré minutieusement. Il évolue d'une œuvre à l'autre, tout en gardant les mêmes vecteurs d'expressions telles que la polyphonie, ou les intrusions directes. Or les quatre romans semblent obéir à une dynamique commune, mise au service des convictions du romancier. Si les interventions du narrateur semblent parfois obscures, ses intentions se clarifient à mesure qu'il dévoile son éthos. Bien au-delà d'une simple contemplation narcissique, la présence constante du narrateur dans les romans contribue à transmettre des valeurs qui traversent toute l'œuvre cohénienne. Or l'incarnation et les points de vue de l'auteur se manifestent de différentes manières.

Dans la tétralogie romanesque, les intrusions et transgressions de l'auteur-narrateur dans le récit sont très nombreuses. Les interventions ont des fonctions variées, mais elles participent toutes à l'esthétique et au style du romancier. Elles prennent trois formes principales, et jouent des rôles distincts. Les remarques de régie et de mise en scène permettent au narrateur d'intervenir sur le récit en train de s'écrire. Elles lui permettent aussi de justifier ses choix narratifs et les avancées de la diégèse. L'auteur dévoile donc au lecteur les rouages de son écriture romanesque, à travers, par exemple, les ellipses ostentatoires ou les références intratextuelles à d'autres de ses œuvres qui forment un univers cohérent. Le narrateur se met en avant et s'efface alternativement, de manière à donner l'illusion que les personnages sont autonomes.

Les métalepses sont les intrusions les plus frappantes et les plus transgressives, car elles sont le plus souvent sans lien direct avec le récit. Le narrateur s'exprime à la première personne pour s'adresser à ses personnages, à Dieu, ou directement au lecteur. Ces interventions sont parfois inattendues et interrompent brutalement le déroulement des événements. Les métalepses mettent à mal le pacte scripturaire, mais renforcent néanmoins la crédibilité de l'auteur en donnant une nouvelle dimension à l'illusion romanesque.

Enfin l'analyse des parenthèses permet de souligner une autre forme d'intrusion, qui paraît plus légitime et discrète car nuancée par les signes typographiques. Les intrusions d'auteur encadrées par parenthèses se veulent discrètes et furtives parce qu'elles n'interrompent pas le récit, mais elles sont paradoxalement mises en valeur par les parenthèses même. Ces intrusions relèvent parfois du théâtre, avec l'usage de didascalies et d'apartés. Or elles renvoient aussi à la confidence, car elles mettent en lumière le narrateur et renforcent sa complicité avec le lecteur. L'analyse des incises attribuées à certains personnages comme Solal est intéressante, car son discours se substitue à celui de l'auteur. Ainsi le lecteur des romans d'Albert Cohen est souvent confronté à la parole du narrateur. Ces multiples techniques d'intrusions confèrent à ce dernier une place écrasante et omnipotente, mais donnent aussi au texte une apparente spontanéité.

Les techniques d'intrusions dans le texte sont complétées par la volonté d'incarnation du narrateur dans les romans cohéniens. En effet celui-ci se dévoile dans la fiction à travers différentes représentations. Le narrateur des romans donne d'abord accès à des mises en scènes de lui-même en tant qu'écrivain. Cette perspective conduit à réfléchir au statut de l'auteur qui, par le biais de ses intrusions dans la diégèse, devient en quelque sorte un personnage de roman. Le narrateur met l'accent sur la renommée et la toute-puissance du démiurge grâce aux personnages qui assurent sa publicité, et grâce aux références intratextuelles. Il affirme sa propre conception de l'écriture par opposition aux figures de personnages-romanciers comme Jacques ou Adrien, qui représentent parodiquement les genres d'écrivains que Cohen abhorre. En se représentant lui-même en train d'écrire, le romancier s'inscrit explicitement dans tous ses romans et souligne son rôle omniscient et extratextuel. Cependant la figure de l'auteur ne se limite pas à cet aspect, car il se dévoile aussi en tant que personne.

Grâce à certaines anecdotes, le lecteur en apprend davantage sur la personnalité d'Albert Cohen. Celui-ci met en évidence son rapport avec ses proches, et en particulier avec son épouse Bella Cohen qu'il inclut métaleptiquement dans les romans pour mieux lui rendre hommage. La description de certains lieux comme les îles grecques, Genève ou Israël renseigne le lecteur sur différentes périodes de la vie de l'auteur et sur certaines de ses convictions. En effet les îles Ioniennes, lieu de résidence des Valeureux rappellent au romancier sa petite enfance et sa mère ; Genève correspond davantage à sa jeunesse et à ses amours. Enfin Israël est le siège mythique du judaïsme, et cristallise toutes ses interrogations religieuses.

Le narrateur se dévoile indirectement par des correspondances entre les essais et les romans. Il détourne certains de ses souvenirs pour les ressusciter dans ses récits, et introduit de cette façon de l'extrafictionnel dans la fiction. Certains souvenirs d'enfance heureux ou malheureux apparaissent donc dans les romans, puis quelques souvenirs de jeunesse marqués par l'amour et l'amitié. Enfin les convictions du vieil écrivain désabusé et obsédé par la finitude transparaissent dans certains passages communs aux essais et aux romans. Les personnages en charge de ces souvenirs sont souvent des personnages appréciés par l'écrivain, ou en phase de réhabilitation comme Adrien Deume. C'est à travers ces similitudes que l'écrivain fait de Solal son double en lui léguant ses doutes et ses désillusions. La lecture des essais autobiographiques permet donc de mieux repérer les apparitions discrètes de l'auteur dans les romans. Ainsi le narrateur cohénien passe des techniques d'intrusions dans le texte à une véritable incarnation, qui lui permet de développer son éthos.

Les manifestations de l'éthos du narrateur dans la fiction sont très subtiles. Elles permettent au lecteur non seulement de mieux connaître l'auteur, mais aussi d'être plus réceptif à ce qu'il cherche à transmettre. En s'incarnant dans ses romans, le romancier gagne la confiance du lecteur et peut transmettre symboliquement ses valeurs dans ses textes. La polyphonie des romans cohéniens est extrêmement riche dans cette perspective. En effet elle permet au narrateur d'avoir une plus grande autorité car elle est appuyée par différents personnages. De plus dans les essais les valeurs sont défendues de façon monodiques, alors que la pluralité des voix du roman leur confèrent une dimension ludique et une certaine autorité. Comme dans les fables de La Fontaine, la polyphonie rend la

communication plus légère et agréable et transmet par conséquent le message plus efficacement. Malgré la grande diversité des voix, le narrateur tient toujours le rôle de chef d'orchestre. Il dirige en particulier les protagonistes qui s'expriment par le biais des monologues autonomes. Cependant les manifestations d'une voix dominante sont rappelées dans les ressassements du narrateur, ou dans les correspondances intratextuelles entre des discours pourtant très différents.

L'éthos du narrateur est aussi dévoilé par ses préférences et ses aversions, en particulier concernant les personnages. Les plus appréciés sont ceux qui possèdent les qualités importantes pour l'auteur, comme la gentillesse, la bonté, et la sincérité. L'écrivain se sert de ces personnages porte-parole, en particulier Solal, pour véhiculer certains de ces points de vue ou de ses opinions. A l'inverse, les personnages antipathiques sont égoïstes et hypocrites. L'auteur semble également avoir une opinion mitigée au sujet de certains personnages ; mais il leur laisse néanmoins souvent une chance de se racheter ; comme à Adrien que la douleur rend sympathique.

Les messages transmis dans les discours et l'implication affective du narrateur contribuent à décrypter les valeurs des romans. D'ailleurs le narrateur donne quelques pistes qui pourraient donner à voir la tétralogie comme un ensemble de romans à thèse. L'auteur défend à travers des personnages très divers la supériorité de l'amour conjugal sur la passion à l'occidentale qui lui semble destructrice et mensongère. Il met également en valeur les qualités du peuple juif et rappelle les horreurs subies pendant des siècles. En effet même si l'écrivain n'est pas pratiquant, le judaïsme a beaucoup marqué son œuvre et son écriture. Enfin le narrateur met l'accent sur la vanité de la vie face à la mort, et encourage ses « frères humains » à être plus unis et bienveillants. Cependant le narrateur est souvent en contradiction avec ses belles valeurs, en écrivant par exemple un superbe roman de passion pour critiquer la passion, ou en mettant en scène des personnages juifs parfois ridicules pour réhabiliter le peuple juif. L'étude de l'éthos du narrateur nous révèle les contradictions entre les valeurs symboliques d'Albert Cohen, et le rendu final dans les romans. Ce paradoxe illustre même davantage le véritable éthos de l'écrivain, à mi-chemin entre ses convictions et ses désirs.

Ainsi le narrateur cohénien cherche absolument à être présent dans ses œuvres. Il développe différentes techniques d'intrusions dans le texte, puis s'incarne dans son œuvre pour en faire partie. A la fois omniprésent et virtuose, il mène ses récits et la polyphonie caractéristique de ses romans d'une main de maître, de manière à transmettre ses valeurs et peut-être à s'offrir une part d'immortalité. Or ce sont aussi ses faiblesses et ses contradictions qui dépeignent fidèlement le narrateur cohénien, et donnent à son œuvre une densité et une humanité uniques.

Bibliographie

I Œuvres d'Albert Cohen :

Romans :

- ***Solal*, (1930), Paris, Gallimard, Edition Folio Plus, 2003.**
- ***Mangeclous*, (1938), Paris Gallimard, Edition Folio, 1999.**
- ***Belle du Seigneur*, (1968), Paris, Gallimard, Edition Folio, 2000.**
- ***Les Valeureux*, (1969), Paris, Gallimard, 1979.**

- *Belle du Seigneur*, édition établie par Christel Peyrefitte et Bella Cohen, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1986.
- *Œuvres*, édition établie par Christel Peyrefitte et Bella Cohen Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993.

Poèmes :

- *Paroles juives* (poèmes), Editions Kundig, Genève, 1921.

Essais :

- *Le Livre de ma mère*, (1954), Paris, Gallimard, 2004.
- *Ô vous, frères humains*, (1972), Paris, Gallimard, 2005.
- *Carnets 1978*, (1979), Paris, Gallimard, 2004.

Pièces de théâtre :

- *Ezéchiel*, (1956), Paris, Gallimard, Collection « Le Manteau d'Arlequin », 1986.

Textes publiés dans des revues :

- « Vue d'ensemble sur la question juive et le sionisme », *La Revue de Genève*, X, avril 1921, p. 598-608.
- « Projections ou Après-minuit à Genève », *N.R.F.*, 10^e année, 11^e série, n° 109, 1^{er} octobre 1922, p. 414-446.
- « Le Juif et les Romanciers français », *La Revue de Genève*, n° 33, mars 1923, p. 340-351.
- « Mort de Charlot », *N.R.F.*, 10^e année, 11^e série, n° 117, 1^{er} juin 1923, p. 883-889. Repris dans *Le Magazine littéraire* n° 147, avril 1979, p. 18-19.
- « Déclaration », *La Revue juive*, 1^{er} année, n° 1, 15 janvier 1925, p. 5-13. « Cantique de Sion » (poème), *La Revue juive*, 1^{er} année, n° 3, 15 mai 1925, p. 341-346.
- « La Farce juive (fragments) », *La Revue juive*, 1^{er} année, n°4, juillet 1925, p. 448-462.
- « Cher Orient » (poème), *La Revue juive*, 1^{er} année, n°5, septembre 1925, p. 553-554.
- « Ezéchiel » (théâtre), *Palestine-Nouvelle revue juive*, 3^e année, n° 9, novembre 1930, p. 35-53.
- « Angleterre I », *La France libre*, Londres, vol. II, n° 8, 20 juin 1941, p. 114-123.
- « Salut à la Russie I », sous le pseudonyme de Jean Mahan, *Ibid.*, vol. IV, n° 20, 15 juin 1942, p. 97-104.

- « Salut à la Russie II », sous le pseudonyme de Jean Mahan, *Ibid.*, vol. IV, n° 21, 15 juillet 1942, p. 176-184.
- « Combat de l'homme », sous le pseudonyme de Jean Mahan, *Ibid.*, vol. IV, n° 23, 15 septembre 1942, p. 348-355.
- « Churchill d'Angleterre », *Message : Belgian Review*, Londres, février 1943, p. 2-11.
- « Chant de mort I », *La France libre*, Londres, vol. VI, n° 32, 15 juin 1943, p. 99-105.
- « Chant de mort II », *Ibid.*, vol. VI, n° 33, 15 juillet 1943, p. 189-199.
- « Chant de mort III », *Ibid.*, vol. VII, n° 40, 15 février 1944, p. 280-287.
- « Chant de mort IV », *Ibid.*, vol. VIII, n° 43, 15 mai 1944, p. 47-54.
- « Jour de mes dix ans I », *Ibid.*, vol. X, n° 57, 16 juillet 1945, p. 193-200.
- « Jour de mes dix ans II », *Ibid.*, vol. X, n° 58, 15 août 1945, p. 287-294.
- « Jour de mes dix ans » (version abrégée), *Esprit*, treizième année, nouvelle série, n° 114, 1^{er} septembre 1945, p. 460-479.
- « La voix d'Albert Cohen » (discours), *Bulletin de l'Institut National Genevois*, Actes de l'Institut National Genevois, XIII, 1970, p. 37-39.
- « La Ruelle d'Or », *Les Nouvelles Littéraires*, n° 2147, 14 nov. 1968.
- « Aimer et être aimé », *Le Nouvel Observateur*, spécial littérature, mai 1981.

II Textes consacrés à Albert Cohen ou à son œuvre :

Ouvrages critiques

- MILKOVITCH-RIOUX Catherine *L'univers mythique d'Albert Cohen*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 1995.
- SCHAFFNER Alain, *Le Goût de l'absolu. L'enjeu sacré de la littérature dans l'œuvre d'Albert Cohen*, Paris, Champion, « Littérature de notre siècle », 1999.
- STOLZ Claire, *La polyphonie dans Belle du Seigneur d'Albert Cohen. Pour une approche sémiostylistique*, Paris, Champion, 1998.
- ZARD Philippe, *La Fiction de l'Occident : Thomas Mann, Franz Kafka, Albert Cohen*, Paris, P.U.F., « Littératures européennes », 1999.

Colloques

- SCHAFFNER Alain, (dir. avec Philippe Zard), *Albert Cohen dans son siècle*, Le Manuscrit, 2005.
- SCHAFFNER Alain (dir.), *Albert Cohen*. Actes du colloque international du Centenaire. Université de Picardie Jules Verne. Villeneuve d'Ascq : Roman 20/50, collection « actes », 1997.

Thèses

- CABOT Jérôme, *Pour un statut stylistique du personnage de roman : la parole des personnages chez Albert Cohen*, 879 p , Th. N. R. : PARIS-IV, 2004.
- FIX-COMBE Nathalie, *L'Imaginaire de la féminité dans l'œuvre d'Albert Cohen*, 679 p, Th. N. R. : Paris-III, 1999.

Ouvrages biographiques

- COHEN Bella, *Autour d'Albert Cohen*, Gallimard, 1990.
- COHEN Bella, préface à *Belle du Seigneur*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1986.

Articles sur Albert Cohen

- BOISSONNAS-TILLIER Anne-Marie, « À propos de la première version de *Belle du Seigneur* », *Cahiers Albert Cohen*, n°2, 1992, p. 15-24.
- CABOT Jérôme, « Deuils pour deuil, mots pour maux : *Le Livre de ma mère* d'Albert Cohen ». Communication dans le cadre du Colloque international "Le deuil dans la littérature des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles" (Toulouse, 20-21 mars 2003). *Modernités*, n°21, 2005, p. 273-286.
- LEVY Clara, *Cahiers Albert Cohen* n°4, « Le prophétisme dans l'œuvre littéraire d'Albert Cohen » p. 66-72.
- LEWY-BERTAUT Evelyne, « Miroirs de la lettre : noms de personne(s) : les noms », *Cahiers Albert Cohen*, n°7, 1997, p. 17-35.
- NOUDELMANN François, « Les jeux de la lettre dans *Belle du Seigneur* », », *Cahiers Albert Cohen*, n°10, 2000, p. 337-348.

- POLITIS Daisy, « La bisexualité chez les personnages d'Albert Cohen », *Cahiers Albert Cohen*, n° 5, 1995, p. 145-153.
- SANDLER Julie, *Cahiers Albert Cohen n° 12* « La dialectique du discours de haine et du discours d'éloge », p. 54-71
- SCHAFFNER Alain, « *Belle du Seigneur*, roman à thèse ou roman expérimental? », *Cahiers Albert Cohen*, n° 8, 1998, p. 221-235.
- STOLZ Claire, « Polyphonie et unité romanesque : la notion d'archinarrateur ; étude du cas de *Belle du Seigneur* ». *Champs du Signe*, n° 8, 1997, p. 185-204.
- ZARD Philippe, « "La bonne femme Europe". La femme, l'Europe et le christianisme dans les romans d'Albert Cohen », *Albert Cohen, colloque du centenaire, Roman 20-50*, 1997, p. 111-129.

III Critique littéraire générale :

- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais, et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.
- BANFIELD Ann, *Phrases sans parole. Théorie du récit et du style indirect libre* (1982), Paris, Seuil, 1995.
- BLIN Georges, *Stendhal et les problèmes du roman*, J. Corti, 1954.
- COHN, Dorrit, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, (1978), Paris, Seuil, coll. Poétique, 1981.
- COMBE Dominique, *Les genres littéraires*, Hachette, 1992.
- GENETTE Gérard, *Nouveau Discours du récit*. Paris : Seuil, 1983.
- GENETTE Gérard, *Figure III*, Seuil, 1972.
- GENETTE Gérard, *Métalepse. De la figure à la fiction* Paris, Seuil, 2004.
- JOUVE Vincent, *La Poétique du roman*, Paris, SEDES, 1998.
- JOUVE Vincent, *L'Effet-Personnage dans le roman*, (1992), Paris, Presses Universitaires de France, Collection "Ecriture", 1998.
- HAMON Philippe, *Pour un statut sémiologique du personnage*, Paris, Seuil, collection Points, 1977.

- MAINGUENEAU Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
- MAURIAC François, *Le Romancier et ses personnages*, (1933), Le livre de poche, 1972.
- MITTERAND Henri, *Le discours du roman*, PUF, 1986.
- MOLINIE Georges et VIALA Alain, *Approches de la réception*, PUF, 1993.
- ROUGEMONT, Denis de, (1939), *L'Amour et l'Occident*, Paris, Plon, Collection 10/18, 1962.
- SULEIMAN Susan, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, PUF, 1983.

IV Autres œuvres littéraires :

- APOLLINAIRE Guillaume « Rhénane d'automne » *Alcools*, Gallimard, 2000, (1920).
- ARAGON Louis, *Le Mentir-vrai*, (1980), Paris, Gallimard/Collection Folio, n° 3001, 1997.
- BALZAC Honoré de, *La Comédie humaine* (1842-1848), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 10 vol., 1935-1937.
- BIEDER, Joseph, *Le roman de Tristan par Thomas, poème du XIIIe siècle*, 2 vol., Paris, Firmin Didot, 1902-1905.
- DIDEROT Denis, *Jacques le fataliste et son maître*, [Paris], Le livre de poche Classique, 2000.
- FIELDING Henri, *Tom Jones*, (1782), Tome I et II, Édition Gallimard, NRF, Paris, 1964.
- FLAUBERT Gustave, *L'Éducation sentimentale*, (1869), éd. Librairie générale française, coll. Le Livre de poche, 2002.
- GIONO Jean, *Noé, Œuvres romanesques complètes*, Vol. III Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974.
- JOYCE James *Ulysses, Œuvres II*, (1922), Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995.
- RONSARD Pierre de, *Discours - Derniers vers*, Paris, GF, 1979.
- STENDHAL, *Correspondance générale, Tome II* (1810-1816), édition sous la direction de Victor Del Litto, En collaboration avec E. Williamson et J. Houbert, 1998.

- STERNE Laurence, *Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme*, (1759-1767), traduction de Charles Mauron , GF n° 371, 1946.

V Sites internet

<http://www.atelieralbertcohen.org/>

<http://www.vox-poetica.com/entretiens/genette.html>

<http://www.vox-poetica.com/t/metalepses.html>

<http://www.fabula.org/actualites/article3787.php>

Table des matières

TABLE DES SIGLES ET ABREVIATIONS	3
INTRODUCTION	4
1- LES INTRUSIONS DU NARRATEUR DANS LE RECIT	11
1. 1 Les remarques de régie et la mise en scène	12
1. 1. 1 Les ellipses	14
1. 1. 2 Commentaires de narration et intratextualité.....	17
1. 1. 3 Le narrateur met en scène ses personnages	20
1. 2 Les métalepses et leurs effets	25
1. 2. 1 Importance de l'emploi du « Je » chez le narrateur	27
1. 2. 2 Adresses aux personnages ou aux instances supérieures.....	31
1. 2. 3 Adresses au lecteur.....	33
1. 3. Les parenthèses dans l'écriture cohénienne	38
1. 3. 1 Les parenthèses didascaliques	39
1. 3. 2 Les parenthèses dans les paroles des personnages	43
1. 3. 3 Les parenthèses métaleptiques.	47
2- L'INCARNATION DU NARRATEUR DANS SON ŒUVRE.....	52

2. 1 Représentation du narrateur en tant qu'auteur	53
2. 1. 1 Figure de l'écrivain relayée par les personnages.....	54
2.1. 2 L'écrivain en tant que personnage.....	59
2. 1. 3 Représentation de l'écrivain écrivant	62
2. 2 Représentation du narrateur en tant que personne.....	67
2. 2. 1 Importance de l'entourage proche de l'auteur	68
2. 2. 2 Nostalgie des lieux	72
2. 2. 3 L'obsession de la vieillesse et de la mort	75
2. 3 Le brouillage autobiographique entre les essais et les romans.....	80
2.3.1 Correspondances avec des souvenirs d'enfance	82
2.3.2 Correspondances avec des souvenirs de jeunesse	85
2.3.3 Pensées de vieillesse.....	90
3- LES MANIFESTATIONS DE L'ETHOS AUCTORIAL DANS LA FICTION	96
3. 1 Une voix dominante à travers une polyphonie signifiante	97
3. 1. 1 Les monologues autonomes	99
3. 1. 2 Echos de discours intratextuels	103
3. 1. 3 Ressassement et ironie chez le narrateur	109
3. 2 Les indications affectives du narrateur au sujet des personnages	114
3. 2. 1 Les personnages sympathiques.....	116
3. 2. 2 Les personnages détestés.....	121
3. 2. 3 Les personnages controversés	126
3. 3 Les valeurs transmises dans les romans par le narrateur	133
3. 3. 1 Critique de la passion à l'occidentale et des romans	135
3. 3. 2 Mise en valeur du judaïsme	141
3. 3. 3 L'absurdité de la vie	147
CONCLUSION.....	154
BIBLIOGRAPHIE	160
TABLE DES MATIERES	167