2013-2014
M1 Recherche
Parcours Lettres Modernes

Belle du Seigneur d'Albert Cohen : Entre tradition et modernité

Menan Léa

Sous la direction de
Carole Auroy

Membres du jury
Auroy Carole
Mathieu Elisabeth

Soutenu publiquement le :
2 juillet 2014

université angers

Belle du Seigneur d'Albert Cohen : Entre tradition et modernité

L'auteur du présent document vous autorise à le partager, reproduire, distribuer et communiquer selon les conditions suivantes :

- Vous devez le citer en l'attribuant de la manière indiquée par l'auteur (mais pas d'une manière qui suggérerait qu'il approuve votre utilisation de l'œuvre).

- Vous n'avez pas le droit d'utiliser ce document à des fins commerciales.

- Vous n'avez pas le droit de le modifier, de le transformer ou de l'adapter.

Consulter la licence creative commons complète en français :
http://creativecommons.org/licences/by-nc-nd/2.0/fr/

Ces conditions d'utilisation (attribution, pas d'utilisation commerciale, pas de modification) sont symbolisées par les icônes positionnées en pied de page.

Merci à Madame Auroy pour ses conseils et à ma famille pour son soutien tout le long de la rédaction de ce mémoire.

Sommaire

1.LA CONCEPTION DU RÉCIT

1.1. Une structure traditionnelle ?

1.1.1. Indices formels

1.1.2. Vers moins de densité événementielle : comparaison avec *Solal*

1.1.3. Le traitement du temps

1.2. Un art de conteur ?

1.1.1. Oralité

1.1.2. Désir de raconter

2.DES PERSONNAGES PROBLÉMATIQUES

2.1. Des personnages de la tradition romanesque ?

2.1.1. Le contenu diégétique

2.1.2. Des personnages qui évoluent

2.1.3. Un schéma romanesque traditionnel revisité

2.1.4. Jugement des personnages et interprétation de leurs actes

2.2. Des personnages au service d'une idéologie

2.2.1. Solal : un personnage archétypal ?

2.2.2. Des types socio-psychologiques

2.3. Une pluralité de voix

2.3.1. Un déséquilibre hiérarchique entre les voix

2.3.2. La clarté malgré la polyphonie

2.3.3. Une polyphonie sans brouillage énonciatif

3.L'ENGAGEMENT ET SES LIMITES

3.1 Une littérature probante ?

3.1.1. Satire sociale et critique du roman

3.1.2. Démonstration/expérimentation

3.1.3. Un message d'amour

3.2. Une littérature exposante

3.2.1. Une démonstration grippée

3.2.2. Ambivalence de la satire et des discours

3.2.3. "Une polyphonie interprétative"

CONCLUSION

BIBLIOGRAPHIE

Introduction

Crise des valeurs causée en partie par l'expérience traumatique de deux conflits mondiaux et d'un génocide, *crise de l'esprit*[1] soulignée par Paul Valéry au lendemain de la Première Guerre Mondiale, *crise du langage* remis en cause par Dada qui cherche à détruire la syntaxe, *crise du roman* soulignée dès les années 1920[2]: le vingtième siècle semble placé sous le signe du doute et d'un *adieu à la littérature*[3]. Ainsi, de nombreux écrivains ont le sentiment qu'elle est impuissante à dire le monde. Après le mouvement dada qui, entre 1916 et 1920, cherche à rompre avec les conventions littéraires et à détruire le langage en réaction à l'absurdité de la Première Guerre Mondiale, le Nouveau Roman, dans les années 1950-1960, s'attaque à la linéarité de l'intrigue et conteste le personnage balzacien (avec des caratéristiques physiques et psychologiques) pour mettre l'accent sur l'exploration de la conscience. La lucidité du sujet et la confiance en la raison sont des valeurs révolues. La découverte récente des travaux de Freud amène les romanciers à montrer une psyché qui se trompe elle-même et à élaborer une philosophie du *soupçon*. La modernité du Nouveau Roman s'affirme donc avant tout par la *négation* comme le souligne Nathalie Piégay-Gros : « Le Nouveau Roman, dans les années 1950 et 1960, entreprend une critique radicale de la tradition romanesque : c'est d'abord par ses refus qu'il affiche sa nouveauté. Robbe-Grillet intente en particulier un procès au personnage et à l'histoire. »[4]

Dans ce contexte de crise de la littérature, certains auteurs continuent pourtant à écrire des histoires de facture traditionnelle, avec des personnages cohérents et des intrigues fournies. Ainsi, le goût pour les cycles romanesques dans l'esprit de la *Comédie Humaine* ou des *Rougon-Macquart* se prolonge pendant la première

1 Paul Valéry, *La Crise de l'esprit*, 1919, [en ligne], mis en ligne le 4 février 2011. URL : http://www.scribd.com/doc/52436117/La-Crise-de-l-Esprit-Paul-Valery. Consulté le 3 juin 2014. Dans son article, Valéry évoque sa hantise de la mort des civilisations.

2 Voir Michel Raimond, *La crise du roman : des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, éditions José Corti, 1989.

3 Titre d'un ouvrage de William Marx, *L'Adieu à la littérature : Histoire d'une dévalorisation*, XVIIIe – XXe siècles, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2005.

4 Nathalie Piégay-Gros, *Le roman*, Flammarion, coll. « GF-Corpus », 2005, p. 187.

moitié du vingtième siècle avec par exemple la saga familiale de Georges Duhamel, *Chronique des Pasquier* (1935-1945) et les *Thibault* de Roger Martin du Gard, dont les volumes sont publiés entre 1920 et 1940.

À chaque âge de la littérature, cohabitent des œuvres qui cherchent à rompre avec la tradition et d'autres qui se situent en marge de la modernité. C'est ce qu'Antoine Compagnon, en référence à la pensée allemande de l'entre-deux-guerres, appelle « la simultanéité des non-contemporains »[1] : « La littérature n'est jamais homogène ni univoque, mais elle parle toujours à plusieurs voix. Aujourd'hui comme hier, il y a des lecteurs pour tous les âges de la littérature, et il y a des écrivains de tous les âges de la littérature »[2].

Albert Cohen fait partie de ces auteurs qui renouent avec la tradition : dans son œuvre romanesque, il continue à raconter (la cohérence de sa tétralogie[3] montre son goût des cycles romanesques), à construire des personnages cohérents (alors que Robbe-Grillet, dans *Pour un nouveau roman*[4], évoque la mort du personnage). Enfin, la présence d'une position éthique forte (notamment par la célébration du judaïsme) se ressent dans son œuvre, d'autant que Cohen a eu une activité politique intense au cours de sa vie et s'est engagé pour la cause juive et le sionisme.

Nous avons décidé de nous attacher à la question de la modernité de l'œuvre romanesque de Cohen en raison des mutations profondes que connaît le roman au vingtième siècle, et parce qu'il s'agit d'un genre poreux, capable d'accueillir différents discours et d'intégrer les autres genres littéraires, à une époque où la frontière entre les genres s'estompe. Nous évacuons ainsi de notre corpus d'étude l'œuvre poétique (*Paroles juives*), théâtrale (*Ézechiel*) et autobiographique (*Le livre de ma mère*, *Ô vous, frères humains*). Si l'on s'en tient à la tétralogie romanesque, nous sommes confrontés à une nouvelle difficulté pour délimiter notre étude. En effet, il est délicat de détacher l'un des quatre romans du reste en raison de la profonde cohérence qui unit l'œuvre cohénienne. Dans tous ses textes, se retrouvent à peu près les mêmes thématiques, les mêmes problématiques et les mêmes personnages. Comme l'observe Alain Schaffner, les intrigues de *Solal* et de *Belle du Seigneur* présentent de nombreuses similitudes : « L'échec du mariage d'Aude et de Solal dans *Solal* annonce l'échec de la passion amoureuse adultère dans *Belle du Seigneur*. On pourrait multiplier les exemples de séquences narratives d'un roman à l'autre [...] »[5]. Le message idéologique transmis est constant entre les œuvres : Cohen fait la satire d'un monde occidental corrompu qui a détourné le sens des valeurs chrétiennes et élabore une vision d'un monde bipolaire, divisé entre orient et occident. La très forte unité de l'œuvre

1 Antoine Compagnon, *La littérature française : Dynamique et histoire*, t. 2, Gallimard, coll. « Folio essais », *sd* Jean-Yves Tadié, 2007, p. 549.

2 *Id.*

3 *Solal*, *Mangeclous*, *Belle du Seigneur* et *Les Valeureux*.

4 Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Éditions de Minuit, coll. « critique », 1963.

5 Alain Schaffner, *Albert Cohen, le grandiose et le dérisoire*, Éditions Zoé, coll. « Écrivains », 2013, p. 59.

cohénienne fait qu'il est malaisé de définir un corpus. L'étude de *Belle du Seigneur* nous a paru intéressante en raison du contexte particulier dans lequel paraît l'ouvrage. En 1968, date de la publication du roman, dans un contexte de crise de la littérature, Cohen continue à écrire des histoires cohérentes, de façon linéaire (schématiquement, le roman va de la rencontre de Solal et Ariane, au récit la passion, à son déclin, et à la mort des amants). L'histoire de *Belle du Seigneur* est très simple et contraste avec la complexité et le brouillage des repères opérés par de nombreux écrivains de l'époque de Cohen. D'un point de vue politique aussi, Cohen est a priori décalé par rapport à son siècle : il affirme une idéologie alors que l'heure est au désengagement et à la crise des valeurs. Ses personnages ont une histoire, ce sont des êtres cohérents, avec des motivations psychologiques alors que le vingtième siècle signe la mort du personnage.

Cependant, il faut noter que Cohen a un rapport ambigu à Dieu (alors que Nietzsche évoque la mort de Dieu, Cohen est partagé entre le désir de croire et la conviction que le ciel est vide[1]) et au judaïsme (les Valeureux sont des stéréotypes de Juifs et sont omniprésents dans l'œuvre romanesque et pourtant la doctrine et la pratique juives sont absentes). L'auteur entretient également une relation complexe avec ses personnages : la voix de Cohen est présente pour faire la critique ou l'éloge d'un personnage. Mais parfois elle s'efface pour lui laisser la parole. La polyphonie caractéristique de *Belle du Seigneur* empêche le roman d'être à thèse. Si les personnages sont plus construits que ceux des nouveaux romanciers, les descriptions physiques sont peu précises : comme dans les romans modernes, les personnages sont des êtres de discours. Enfin, le rapport de Cohen au romanesque est complexe puisqu'il manifeste son adhésion au genre tout en le mettant à distance. Il continue à raconter mais l'intrigue de *Belle du Seigneur* est moins fournie que celle de *Solal* et contient moins de rebondissements. De plus, l'auteur introduit dans le roman de 1968 une réflexion sur le genre, cette réflexivité étant une marque caractéristique de la modernité littéraire. En effet, au vingtième siècle, la littérature se contemple elle-même et les romanciers analysent les ressorts de la fiction en montrant le roman en train de se faire.

Malgré le retour de Cohen à la tradition littéraire, son attirance pour la modernité est donc bien manifeste. L'on n'écrit jamais sans son temps. *Belle du Seigneur* occupe une place particulière entre tradition et modernité, notamment en raison de son contexte et des conditions de publication. On sait que Cohen avait écrit une première version de *Belle du Seigneur* dans les années 1930. Comme le note Philippe Zard, le roman aurait été novateur à ce moment-là, mais il ne l'est plus en 1968 :

> Bref, si *Belle du Seigneur* avait paru en 1939 et non en 1968, et si l'ensemble de la fresque romanesque avait été publiée d'un seul tenant, l'histoire du roman français se fût écrite de manière sensiblement différente. Les inventions de Cohen seraient probablement apparues avec plus d'éclat dans le contexte littéraire de la fin des

1 « ce Dieu auquel je ne crois pas mais que je révère » écrit-il dans *Belle du Seigneur*, p. 1007.

années trente que dans celui des années soixante, déjà bien occupées par une autre modernité (celle du Nouveau Roman ou de Tel Quel)[1].

En effet, les conditions de publication de *Belle du Seigneur* posent le problème de l'amputation des « chapitres valeureux » faits à la demande de l'éditeur. Ces chapitres paraîtront dans un recueil séparé sous le titre *Les Valeureux*, en 1969. Le retard de la publication de *Belle du Seigneur* a eu pour conséquence que le roman, paru dans un contexte littéraire différent de celui initialement prévu, semble appartenir à une modernité décalée. La notion même de modernité est problématique car l'histoire littéraire du vingtième siècle n'est pas homogène. La modernité du début du siècle n'est pas celle de la fin. Par exemple, le monologue intérieur révolutionne le roman dès 1887 avec la parution du livre d'Édouard Dujardin *Les Lauriers sont coupés*. Dans les années 1920, le procédé se répandra avec *Ulysse* de James Joyce (1922) et *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf (1925). Ainsi, les monologues d'Aude dans *Solal*, paru en 1930, sont encore modernes. Ceux d'Ariane en revanche, dans le roman de 1968 séduisent plus par le style propre à Cohen qu'en raison de leur modernité. La modernité n'est donc jamais une valeur absolue : un roman est toujours moderne par rapport à quelque chose. Pour examiner la modernité de *Belle du Seigneur*, nous partirons de deux définitions périodiques de cette notion :

- La rupture du vingtième siècle par rapport au siècle précédent : nous tenterons de montrer en quoi le roman s'écarte des canons de la tradition romantique et réaliste du dix-neuvième siècle, âge d'or du genre romanesque.
- La rupture de l'époque moderne (dix-neuvième et vingtième siècle) par rapport au reste de l'histoire littéraire : *Belle du Seigneur* reprenant aussi une tradition antérieure, nous confronterons la modernité du roman du dix-neuvième et du vingtième siècle aux récits traditionnels antérieurs (allant de l'époque médiévale au classicisme).

Il s'agira de déterminer la place occupée par *Belle du Seigneur* dans cette modernité à travers trois grands angles d'approche.

Nous nous attacherons tout d'abord à la conception du récit et nous étudierons la structure et le contenu de l'histoire racontée dans *Belle du Seigneur* pour nous demander s'ils sont une marque de tradition ou de modernité. Cohen manifeste en effet un désir de raconter une histoire respectant les codes du genre romanesque (temporalité linéaire, marques formelles du récit...) mais l'influence du Nouveau Roman se fait ressentir par les péripéties nettement moins nombreuses que dans *Solal*.

1 Philippe Zard, Éditorial des *Cahiers Albert Cohen n°17, Albert Cohen et la modernité littéraire*, Le Manuscrit, 2007, p. 11.

Nous examinerons ensuite la question du statut des personnages, qui sont assez traditionnels dans *Belle du Seigneur*, mais n'appartiennent pas tous à la même tradition : certains s'apparentent à des personnages-types proches de la *Comédie Humaine*, d'autres, comme les Valeureux, sont issus d'une époque littéraire bien antérieure. De nombreux personnages incarnent des valeurs morales ou des types sociaux qui permettent à l'auteur de proposer une vision du monde cohérente. Le caractère polyphonique de *Belle du Seigneur* est une marque ambivalente de tradition et de modernité : les caractéristiques des personnages ont tendance à s'effacer derrière leurs voix comme dans le Nouveau Roman, cependant, la polyphonie ne brouille pas les repères du lecteur car les discours de chaque personnage sont rapidement identifiables en raison d'une voix qui organise le récit : celle du narrateur.

Enfin, nous étudierons la place de l'engagement dans le roman de Cohen : par certains aspects, *Belle du Seigneur* se rapproche de la littérature à thèse. Le roman propose en effet une satire sociale et une critique du roman de la passion virulente. Mais si l'auteur prend parti, cela ne l'empêche pas d'être nuancé dans sa condamnation des antisémites, de la sphère politique et du romanesque de la passion. Les aspects très démonstratifs du roman demandent à être discutés. Comme les romans de la modernité, *Belle du Seigneur* est une œuvre ouverte qui fait appel à la liberté d'interprétation du lecteur.

Partie I : La conception du récit

De nombreux critiques s'accordent pour dire que le vingtième siècle est témoin de la fin de l'art de raconter. La crise qui secoue la littérature mènerait ainsi à la dissolution de l'intrigue dans les romans de cette période, comme le souligne Nathalie Piégay-Gros : « L'appauvrissement de l'aventure prend une ampleur particulière au vingtième siècle, notamment avec Proust, dont l'œuvre déplace la question de l'aventure sur le terrain de l'intellect et de la poésie. »[1] Malgré cette tendance générale, certains écrivains, comme Albert Cohen, continuent à raconter et à produire des histoires cohérentes s'inscrivant dans la tradition romanesque du dix-neuvième siècle au cours duquel le genre du roman était en plein essor :

> À côté du roman expérimental et du roman plaisant des "Hussards", d'autres écrivains perpétuent la tradition narrative classique dans ce qu'elle a de plus ambitieux, […] comme Cohen, dont *Belle du seigneur* (1968), Grand Prix du roman de l'Académie française, récit lyrique et ironique d'un amour, œuvre d'une vie commencée en 1935, tardivement publiée et éloignée des modes aussi bien que de l'académisme, se rattache au roman de l'avant-guerre.[2]

Cependant, cette citation est révélatrice de la place occupée par Cohen dans la modernité littéraire : tout en perpétuant la tradition du récit, l'auteur de *Belle du Seigneur* subit l'influence des innovations littéraires de son temps. On pense notamment au Nouveau Roman, courant littéraire des années 1950, dont les partisans cherchent à réduire l'action au minimum pour mettre l'accent sur l'introspection et l'exploration de la conscience. Dans le roman de Michel Butor *La Modification* (1957) par exemple, l'évolution du personnage se fait de l'intérieur, par le biais d'une introspection qui aboutit à l'abandon du projet de changement de vie. L'intrigue principale quant à elle est réduite à sa plus simple expression: le héros accomplit un voyage en train de Paris à Rome. Cette tendance à la dissolution de l'intrigue est même amorcée dès le début du vingtième siècle, avec la parution d' *À la recherche du temps perdu* (1913-1927), œuvre colossale qui peut se résumer en trois mots : Marcel devient écrivain. Avec l'œuvre romanesque d'Albert Cohen, on assiste à un retour au récit et au désir de raconter. Cependant, entre la publication de *Solal* et celle de *Belle du Seigneur*, presque quarante ans se sont écoulés. C'est pourquoi le premier texte s'inscrit beaucoup plus dans la tradition romanesque (les événements sont très fournis) que le roman de 1968, paru après l'âge d'or du Nouveau Roman. Après avoir étudié la structure narrative pour déterminer si elle reprend les canons du genre (codes du récit traditionnel, diégèse, temporalité linéaire), nous verrons que le rapprochement entre *Belle du Seigneur* et le genre du conte permet de mettre en évidence le goût de Cohen pour les histoires en même temps que la réflexivité (moderne) du roman qui met en scène l'acte d'écriture.

1 Nathalie Piégay-Gros, *Le roman*, *op. cit*., 2005, p. 229.

2 Jean-Yves Tadié (dir.), *La littérature française*, *Dynamique et histoire II*, Folio essais, 2007, p. 758.

1.1. Une structure traditionnelle ?

1.1.1. *Indices formels*

D'un point de vue formel, le roman majeur d'Albert Cohen est de facture très traditionnelle. Les temps du récit majoritairement employés sont l'imparfait et le passé simple. Or, selon René Rivara, ce sont les « temps de base du récit. Si l'on admet que l'objet de la narratologie est de mettre au jour les *lois* de la narration, l'emploi des temps du passé est certainement l'une d'elles, qui n'a guère été violée que dans certains romans expérimentaux modernes, tels que *La Modification* de M. Butor [écrit au présent]. »[1] Cohen s'écarte donc des Nouveaux Romanciers qui cherchent à « défamiliariser » le lecteur en brouillant les codes traditionnels du récit romanesque. Ainsi, Butor, dans *La Modification*, utilise le pronom personnel « vous » pour désigner son héros, plutôt que la troisième personne jugée trop conventionnelle. Albert Cohen au contraire, s'inscrit dans la tradition littéraire puisqu'il pratique principalement le récit impersonnel (les personnages sont désignés par la troisième personne) comme Balzac, Flaubert ou Stendhal. Il utilise également les marqueurs de discours de type « dit-il », « demanda-t-elle »... En cela, il va à l'encontre des préceptes défendus par Nathalie Sarraute qui juge ces incises artificielles :

> Mais [l]e dialogue qui tend de plus en plus à prendre la place que l'action abandonne, s'accommode mal des formes que lui impose le roman traditionnel. Car ils sont la continuation au-dehors des mouvements souterrains […]. Rien ne devrait donc rompre la continuité de ces mouvements […]. Dès lors, rien n'est moins justifié que ces grands alinéas, ces tirets par lesquels on a coutume de séparer brutalement le dialogue de ce qui le précède. […] Mais plus gênants encore et plus difficilement défendables que les alinéas, les tirets, les deux points et les guillemets, sont les monotones et gauches : dit Jeanne, répondit Paul, qui parsèment habituellement le dialogue ; ils deviennent de plus en plus pour les romanciers actuels ce qu'étaient pour les peintres, juste avant le cubisme, les règles de la perspective : non plus une nécessité, mais une encombrante convention.[2]

Bien que Cohen respecte en grande partie les codes du récit de facture classique, il faut noter de temps à autre dans *Belle du Seigneur* un certain effacement de la frontière entre récit et discours en accord avec la « continuité [des] mouvements ». Par exemple, au début du roman, Cohen passe sans transition de la narration au dialogue :

1 René Rivara, *La langue du récit : Introduction à la narratologie énonciative*, L'Harmattan, Paris, 2000, p. 27.
2 Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon*, Gallimard, coll. Folio essais, p. 104-105.

> [I]l lui ordonna d'attacher les rênes à cette branche et de l'attendre, de l'attendre aussi longtemps qu'il faudrait, jusqu'au soir ou davantage, de l'attendre jusqu'au sifflement. Et quand tu entendras le sifflement, tu m'amèneras les chevaux, et tout l'argent que tu voudras tu l'auras par mon nom ! […] Ainsi dit-il [...] [1].

On note un effacement des marques formelles du récit. Ce procédé qui consiste à brouiller la frontière entre récit et discours est également utilisé par l'un des chefs de file du Nouveau Roman, Claude Simon dans *La Route des Flandres* :

> [À] la fin il comprit sans doute car sa petite moustache remua de nouveau tandis qu'il disait Ne lui en veuillez pas Il est tout à fait normal qu'une mère Elle a bien fait Pour ma part je suis très content d'avoir l'occasion si jamais vous avez besoin de, et Moi merci mon capitaine, et lui Si quelque chose ne va pas n'hésitez pas à venir me, et moi Oui mon capitaine,il agita encore une fois la lettre […].[2]

Dans ce passage, Claude Simon efface les marques du discours (guillemets, deux points) et retranscrit des propos tronqués comme si le dialogue n'avait pas à être rapporté dans sa totalité pour être compris. Cohen fait donc preuve d'une certaine modernité en supprimant lui aussi ces marqueurs. Cependant, dans l'extrait de *Belle du Seigneur* cité plus haut, le lecteur arrive à identifier sans difficulté l'émetteur du discours (Solal) et cette identification est confirmée un peu plus bas par l'incise « Ainsi dit-il ». Dans *Belle du Seigneur,* les codes formels du récit sont donc globalement respectés si bien que le lecteur sait toujours qui parle. Qu'en est-il du contenu lui-même ?

1.1.2. *Vers moins de densité événementielle : comparaison avec* Solal

Dans son article « Le romanesque dans les romans d'Albert Cohen », Alain Schaffner compare la « densité des événements »[3] de *Solal* à celle de *Belle du Seigneur*: celle-ci est « considérable dans *Solal* qui adopte la structure d'un roman de formation […] avec ascension sociale et déchéance finale [...]. Le quotidien a finalement peu de place dans cette aventure: dès qu'il apparaît, dans le cadre de la relation amoureuse avec Aude, le héros le fuit pour se précipiter dans d'autres aventures »[4]. *Solal* est un roman dans lequel les événements prolifèrent et l'intrigue rebondit sans cesse jusqu'au dénouement. Pour bien nous représenter le

1 *Belle du Seigneur*, p. 14.

2 Claude Simon, *La Route des Flandres*, Éd. De Minuit, coll. Double, 1981, p. 10.

3 Alain Schaffner, « Le romanesque dans les romans d"Albert Cohen », *art. cit.*, in *Albert Cohen dans son siècle*, sd Alain Schaffner et Philippe Zard , Éditions Le Manuscrit, coll. « Colloque de Cerisy », 2005, p. 357.

4 *Id.*

contraste entre la densité événementielle de *Solal* et celle de *Belle du Seigneur*, revenons un instant sur l'intrigue du premier roman de Cohen.

Quand celui-ci commence, le coup de foudre de Solal pour Adrienne a déjà eu lieu: « […] l'enfant se mit soudain à courir vers la femme dont il était amoureux depuis qu'il l'avait vue à la distribution de prix du lycée français et qu'il appelait la déesse Montpensier » [1]. La jeune femme invite Solal à la fête du consulat mais on le lui défend (p. 59). Le garçon décide alors d'assommer son professeur de français pour lui voler son invitation (p. 61). À seize ans, Solal passe une nuit d'amour avec Adrienne (p. 130) et il décide de l'enlever. Solal doit partir précipitamment car le mari d'Adrienne frappe à la porte. Il sort par la fenêtre, assomme le consul et s'enfuit à cheval (p. 84). Solal fugue en enlevant Adrienne (p. 89) et son oncle Saltiel part à sa recherche (p. 92). Il le retrouve à Florence et Solal le suit, en abandonnant son amante (p. 98). À vingt-et-un ans, il reprend sa liaison avec elle (p. 136), puis c'est à Aude fiancée à Jacques de Nons qu'il déclare son amour (p. 169). Mais l'arrivée fracassante des Valeureux compromet le mariage des jeunes gens : « Maussane jeta un dernier regard sur les parents de celui à qui, une heure auparavant, il avait accordé la main de sa fille et s'éloigna. L'arrivée de ces grotesques était providentielle. Il savait ce qu'il lui restait à faire. Comment avait-il pu songer à faire de son Aude la femme d'un Solal ? » [2]. Aude est à nouveau promise à Jacques mais Solal court à Genève pour empêcher le mariage. Il enlève la jeune femme (p. 296) sur son cheval. Les jeunes gens se marient mais leur amour s'affaiblit peu à peu et leur situation devient précaire. Enceinte, Aude quitte Solal pour Jacques de Nons. À la fin du roman, Solal enlève son enfant (p. 469) et se suicide (p. 470).

Il est frappant de voir à quel point le contenu diégétique du roman de 1930 est riche. À l'inverse, la saturation événementielle de *Belle du Seigneur* est beaucoup moins évidente. C'est qu'en quarante ans, le contexte littéraire a considérablement changé sous l'influence des nouveaux romanciers. La modernité littéraire dans les années 1950 accorde une importance toute particulière aux mouvements de la conscience et à la durée pour laisser l'intrigue au second plan. Dans *La Jalousie*, parue en 1957, Alain Robbe-Grillet procède à une description minutieuse de l'environnement et des faits et gestes de l'héroïne, donnant ainsi l'impression d'une durée qui s'écoule très lentement. Selon Alain Schaffner, « *Belle du Seigneur* […] ne répond pas au critère de l'enchaînement infini de péripéties » [3]. Ainsi le roman de 1968 aurait subi les influences de la modernité. Le début du roman est pourtant prometteur. L'incipit soulève de nombreuses questions et crée une attente chez le lecteur : qui est cette femme que le héros se propose de séduire ? Quel est cet « exploit », cette « entreprise inouïe » (p. 15) qu'il prépare ? Mais les attentes du lecteur ne vont être que partiellement

1 *Solal*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2000, p. 18.

2 *Ibid*, p. 258.

3 Alain Schaffner, « Le romanesque dans les roman d'Albert Cohen », in *Albert Cohen dans son siècle*, sd Alain Shaffner et Philippe Zard, Éditions du Manuscrit, coll. « Colloque de Cerisy », 2005, p. 362.

comblées. Le roman propose bien quelques moments forts (les deux déclarations d'amour de Solal à Ariane, la découverte de la trahison par Adrien qui rentre de voyage, la mort des amants) mais ces événements sont souvent annoncés et la tension romanesque, par là même, est désamorcée. Ainsi, dans *Belle du Seigneur*, la tension romanesque réside plus dans la manière dont les événements vont se dérouler que dans leur caractère inattendu. Par exemple, à la fin de la première scène de séduction, Solal avertit Ariane : « A notre prochaine rencontre, et ce sera bientôt, en deux heures je te séduirai par les moyens qui leur plaisent à toutes, les sales, sales moyens, et tu tomberas en grand imbécile amour [...] » [1]. De la même manière, Solal annonce à l'avance, dans l'un de ses monologues, le suicide final: « Il sait que dans un an, ou plus tard, ou plus tôt, ce sera le suicide […]. »[2] Un passage emblématique de ce procédé qui consiste à ne pas combler l'attente du lecteur et son désir d'histoire se situe au moment du dîner manqué avec Solal. La famille Deume vient de faire des préparatifs considérables pour permettre à Adrien d'impressionner Solal, son supérieur hiérarchique. Le lecteur attend, avec les personnages, sa venue afin de libérer la tension romanesque accumulée. Par deux fois on sonne à la porte, mais dans le premier cas, il s'agit de la personne venue livrer la bombe glacée (p. 221) et dans le second, de quelqu'un qui s'est trompé (p. 224). À chaque fausse alerte, la tension dramatique retombe, et elle s'effondre tout à fait lorsque Adrien comprend que Solal a tout simplement oublié le dîner. Il en va de même pour plusieurs péripéties qui se trouvent annulées. L'enlèvement d'Ariane par Solal qui aurait pu constituer un motif romanesque permettant à l'intrigue de se ressourcer n'aura pas lieu[3] : « Et il y a un cheval qui m'attend dehors ! Il y avait même deux chevaux ! Le second était pour toi, idiote, et nous aurions chevauché à jamais l'un près de l'autre […]. »[4]

Mais il arrive aussi que la tension dramatique soit particulièrement forte. Celle-ci est portée à son comble lorsque Ariane se prépare pour la venue de Solal[5] tandis qu'Adrien rentre de voyage, se réjouissant de revoir sa femme et ignorant encore la trahison. Le chapitre LXXII se clôt sur les retrouvailles des époux, la « surprise » faite à Ariane de rentrer plus tôt : « son mari était devant elle, Adrien Deume, avec sa barbe en collier, ses lunettes d'écaille et son bon sourire. »[6] Quelle va être la réaction de la jeune femme ? On ne le saura que bien plus tard car l'intrigue principale est longuement interrompue par les Valeureux (chapitres 73 à 78 !).

L'attente du lecteur n'est pas comblée puisqu'au lieu de décrire la réaction des époux, Cohen interrompt le récit principal pourporter l'attention sur des personnages complètement décalés. Même pour un lecteur averti

1 *Belle du Seigneur*, Gallimard, p. 53.

2 *Ibid*, p. 945.

3 Il ne réussira qu'à la deuxième tentative soit seulement au chapitre XXXV.

4 *Ibid*, p. 52.

5 *Ibid*, chapitres LXVIII, LXXI et LXXII.

6 *Ibid*, p. 716.

qui a lu *Solal* et *Mangeclous*, l'intervention subite des Valeureux à un moment de tension romanesque forte, est déroutante. Le suspense s'en trouve exacerbé (le lecteur peut lire les « passages valeureux » en les survolant pour combler le désir de romanesque en retrouvant l'intrigue principale) mais perd en même temps son intensité (il faut attendre plusieurs chapitres pour combler cette attente).

L'intrigue de *Belle du Seigneur* est donc relativement fournie si on la compare aux romans de la modernité (*La Modification* de Michel Butor, *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet ou *Moderato Cantabile* de Marguerite Duras par exemple), mais elle contient moins de rebondissements que *Solal*. Le nombre et la durée des monologues sont beaucoup plus importants que dans le roman de 1930, ce qui fait que l'action subit un retardement. D'autre part, la mort lente de la passion occupe le dernier tiers du roman. Plus le récit progresse et plus il s'appauvrit. De ce point de vue, Cohen s'inscrit dans la mouvance de son temps qui veut une dissolution de l'intrigue au profit de l'exploration de l'intériorité de l'âme humaine. L'intrigue principale est effectivement assez peu fournie. Cependant, elle n'est pas disloquée comme dans le Nouveau Roman, mais cohérente. Le lecteur suit la progression d'une histoire d'amour de façon linéaire.

1.1.3. *Le traitement du temps*

Une intrigue linéaire

Belle du Seigneur propose une intrigue assez linéaire dans laquelle on suit l'évolution de la passion amoureuse. La structure chronologique s'inscrit dans la tradition romanesque de la littérature sentimentale, depuis *Tristan et Iseult* en passant par *La Princesse de Clèves* et *Le Rouge et le Noir*. A chaque fois, le roman commence par la rencontre des amants, raconte leur histoire, et se termine par la mort ou le renoncement à la passion. *Belle du Seigneur* relate une histoire d'amour traditionnelle pour ne pas dire banale: celle d'une femme qui n'aime pas son mari, commet l'adultère, vit une histoire passionnée avec son amant et se suicide avec lui. À l'époque où Cohen publie *Belle du Seigneur*, c'est l'âge d'or du Nouveau Roman qui cherche à déconstruire le récit linéaire traditionnel en vogue depuis Aristote :

> Notre thèse est que la tragédie consiste en la représentation d'une action menée jusqu'à son terme, qui forme un tout et a une certaine étendue ; car une chose peut bien former un tout et n'avoir aucune étendue.
>
> Un tout, c'est ce qui a un commencement, un milieu et une fin. Un commencement est ce qui ne suit pas nécessairement autre chose, mais après quoi se trouve ou vient à se produire naturellement autre chose. Une fin au contraire est ce qui vient naturellement après autre chose, en vertu soit de la nécessité soit de la probabilité, mais après quoi ne se trouve rien. Un milieu est ce qui vient après autre chose et après quoi il

> vient autre chose. Ainsi les histoires bien constituées ne doivent ni commencer au hasard, ni s'achever au hasard, mais satisfaire aux formes que j'ai énoncées.[1]

Chez les Nouveaux Romanciers, les systèmes de cause à effet sont annulés et les comportements des personnages ne vont plus de soi. Le vingtième siècle signe la crise du sujet et met en évidence l'opacité de la conscience. Dès lors, les motivations des personnages ne sont plus apparentes et les écrivains ne cherchent plus à interpréter leur comportement face à telle ou telle situation. Avec *L'étranger*, Camus relate des événements qui semblent s'enchaîner sans logique : le personnage raconte son histoire comme si elle était le tissu d'actes incompréhensibles. Les romanciers modernes cherchent également à éviter le récit chronologique qui ne rendrait pas compte du temps perçu par la conscience. C'est pourquoi, dans *La Modification* par exemple, Butor mêle les différentes temporalités (présent, passé, futur), et le lecteur a accès presque simultanément aux souvenirs et aux anticipations du personnage principal qui passe son temps à penser à sa vie passée et à anticiper sa vie future. Cohen revient à un type de récit dans lequel les repères temporels sont précis et le déroulement du temps romanesque chronologique. Alain Schaffner effectue une étude du déroulement du temps dans *Belle du Seigneur* et met en évidence cette linéarité du récit : « Première partie : Le 1er mai 1935 [...] » ; « Deuxième partie : du 29 mai au 8 juin 1935 […] ; « Troisième partie : juin, juillet, début août 1935 […] ; « Quatrième partie : du 8 au 26 août 1935 [...] » ; « Cinquième partie : de début octobre 1935 à fin mai 1936 [...] » ; « Sixième partie : 28 août 1936 – septembre 1936 […] » ; « Septième partie : le 9 septembre 1937 [...] ». [2] L'auteur ajoute : « Il est peu d'événements que l'on ne puisse dater dans ce roman avec une extrême précision »[3]. Même les monologues, dont la fonction habituelle est de suspendre l'action, sont inscrits dans le temps romanesque comme le souligne Claire Stolz :

> Une étude systématique montre que les monologues sont tous datés précisément :
>
> - Monologues d'Ariane : chapitre 18, 1er juin 1935 ; chapitre 33, 8 juin 1935 ; chapitre 70, 25 août 1935 de six à sept heures du soir.
> - Monologues de Solal : chapitre 87, 30 novembre 1935 ; chapitre 94, 24 septembre 1936 (Solal annonce qu'il va durer deux heures) ; chapitre 96, nuit du 24 au 25 septembre 1936.
> - Monologues de Mariette : chapitre 53, 8 août 1935 ; chapitre 55, 11 août 1935 ; chapitre 56, 12 août 1935 ; chapitre 65, 25 août 1935 ; chapitre 90, 4 février 1936. [4]

1 Aristote, *La Poétique*, éd. du Seuil, coll. Poétique, trad. de R. Dupont-Roc et J. Lallot, chapitre 7, p. 57.

2 Alain Schaffner, *Le goût de l'absolu. L'enjeu sacré de la littérature dans l'œuvre d'Albert Cohen*, coll. « Littérature de notre siècle », Paris, Honoré Champion, 1999, p. 304.

3 *Id.*

4 Claire Stolz, *La polyphonie dans* Belle du Seigneur. *Pour une approche sémiostylistique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 1998, p. 57.

Loin de brouiller les repères temporels, les monologues « n'ont pas seulement pour but de nous faire pénétrer dans la conscience des personnages, ils ont un rôle dramatique, permettant à l'action d'avancer ou bien informant le lecteur sur ce qui se passe ou s'est passé (par exemple, le monologue de Solal du chapitre 94). »[1] Par exemple, dans son monologue du chapitre 90, Mariette récapitule les circonstances du sauvetage d'Adrien après sa tentative de suicide et son départ en Afrique, événements qui ont été occultés par la relation d'Ariane et Solal installés à Agay. Ainsi, si la linéarité du récit est bouleversée par moments, c'est que *Belle du Seigneur* répond à une construction traditionnelle selon laquelle les événements ne sont pas narrés dans un ordre chronologique pur mais sont mis en récit. C'est ce que note Maxime Decout dans son article « Le "parlécrit" chez Albert Cohen » au sujet des monologues d'Ariane :

> […] lorsque Ariane se raconte son aventure amoureuse, elle effectue à chaque fois une sélection des passages narrés ou opte pour une présentation différente de l'histoire. Par exemple elle affirme : « mais cette fois commençons par la fin, on ira à reculons, donc d'abord par la fin ». Commencer par la fin délibérément, ce n'est pas laisser sa pensée divaguer comme il est d'usage dans le monologue intérieur canonique, c'est exercer sa liberté de narrateur en bouleversant la chronologie normale des événements, c'est effectuer un travail de construction, de mise en intrigue qui correspond au muthos aristotélicien, c'est montrer que ce qui est livré par le texte n'est pas une transcription brute du réel mais sa structuration selon les règles d'un récit.[2]

Les monologues intérieurs, au lieu de figer le temps romanesque, sont mis au service du récit et font progresser l'action. Ainsi, bien que les repères chronologiques soient discrets, ils sont bel et bien présents, y compris dans les monologues des personnages. Ils permettent au lecteur de ne pas être désorienté et sont le signe d'une volonté de réaffirmer la cohérence du monde à une époque où de nombreux écrivains sont convaincus de sa vacuité. Pensons à Paul Valéry qui, à la fin de la Première Guerre Mondiale, déplorant les pertes humaines qui n'ont pu être évitées malgré le formidable progrès technique récent, écrit : « Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles »[3]. Albert Cohen va même plus loin dans le respect du temps romanesque traditionnel en respectant la représentation de la durée théorisée par Bakhtine.

La notion de chronotope

Dans son essai intitulé *Esthétique et théorie du roman*, voici comment Bakhtine définit le chronotope: « Nous appellerons chronotope, ce qui se traduit littéralement par temps-espace: la corrélation essentielle des

1 *Ibid.*, p. 58.

2 Maxime Decout, « Le "parlécrit" chez Albert Cohen : D'une authentique version à une perversion du monologue intérieur », article paru dans la revue Poétique n° 159, éd. du Seuil, mars 2009, [en ligne]. URL : http://www.cairn.info.buadistant.univ-angers.fr/revue-poetique-2009-3-page-311.htm, Consulté le 3 juin 2014, p. 322.

3 Paul Valéry, *La Crise de l'esprit*, 1919, [en ligne], mis en ligne le 4 février 2011. URL : http://www.scribd.com/doc/52436117/La-Crise-de-l-Esprit-Paul-Valery. Consulté le 3 juin 2014.

rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature » [1]. Dans les romans, le temps est représenté par de l'espace (nombre de pages pour relater un épisode par exemple). Dans *Belle du Seigneur*, le récit est relativement linéaire, mais tous les épisodes n'ont pas la même étendue. Certains s'étendent indéfiniment, comme le « temps des débuts » de la passion entre Ariane et Solal qui est un moment fort du roman et un basculement dans la vie des héros. C'est pourquoi Cohen a besoin d'un plus grand nombre de pages pour le raconter (p. 440-779). Puis, à partir de l'installation des amants dans leur hôtel d'Agay, le lecteur assiste à une accélération du récit comme dans une tragédie classique : « Si la septième partie utilise quatre fois moins de pages pour décrire la même durée que la première (une demi-journée), c'est que le récit s'est resserré sur l'histoire d'Ariane et de Solal. »[2] La relation étroite qui unit, selon Bakhtine, le temps et l'espace dans les romans est flagrante chez Cohen. Dans *Solal*, les personnages accomplissaient des déplacements plus nombreux, ce qui engendrait une intrigue foisonnante.

Dans *Belle du Seigneur*, on est frappé par le peu de scènes d'extérieur et par l'importance des lieux clos, notamment des chambres (chambre d'Ariane à Coligny, chambre d'hôtel de Solal au Ritz, chambre des amants à Agay, …) et des salles de bains (monologues d'Ariane dans l'eau, Adrien sur les toilettes après la trahison de sa femme). L'espace se réduit de plus en plus au fil du roman et parce que les amants s'isolent dans leurs chambres, le roman s'installe dans l'ennui. L'espace, confiné dès le départ, se réduit de plus en plus et entraîne un amoindrissement de l'action. Le lecteur a le sentiment d'un enfermement tragique des amants dans ces lieux statiques et donc mortifères. Ainsi, si Adrien revient à la vie après sa tentative de suicide, c'est parce qu'il se risque à l'extérieur grâce à Mariette, et qu'il part en voyage. Les lieux ont, dans *Belle du Seigneur* comme dans les romans traditionnels dont Bakhtine analyse la structure, une fonction dramatique. Un chronotope particulièrement important dans l'étude de la progression de l'intrigue romanesque, est le « chronotope du seuil »[3] qui est, selon Bakhtine, « imprégné de grande valeur émotionnelle, de forte intensité ». « [C]'est le chronotope de la *crise*, du *tournant d'une vie*. Le terme du "seuil" a déjà acquis, dans la vie du langage (en même temps que son sens réel) un sens métaphorique; il a été associé au moment de changement brusque, de crise, de décision modifiant le cours de l'existence […] »[4]. En effet, le franchissement du seuil de son domicile par Adrien qui rentre de voyage, va être décisif pour lui puisque c'est à ce moment qu'il va apprendre la trahison d'Ariane. Lorsqu'il passe la porte de la « chambre chaude de son enfance »[5], il est un autre homme, plus lucide et devient digne de pitié. Mais à l'inverse de Solal et d'Ariane, après s'être

1 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, coll. Tel, 1987, p. 237.

2 Alain Schaffner, *Le goût de l'absolu*, *op. cit.*, p. 306.

3 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 389.

4 *Id.*

5 *Belle du Seigneur*, p. 787.

enfermé dans ces lieux clos (les toilettes, la chambre, « le petit salon aux volets fermés »[1]), Adrien retourne à l'extérieur et c'est ce qui le sauve. À l'inverse, les deux amants meurent d'étouffement dans leur chambre d'hôtel. Selon Philippe Zard, Agay est le « lieu d'une claustration amoureuse stérile. Une première série d'échappées (notamment à Marseille) ramène irrésistiblement les amants à leur point de départ. L'histoire des amants n'a donc que l'apparence du mouvement »[2]. Le long voyage à l'étranger est évacué en quelques lignes, au détour d'une phrase dans un monologue de Solal : « Trois mois déjà qu'ils avaient quitté Genève, trois mois d'amour chimiquement pur. Agay d'abord, puis Venise, Florence, Pise, puis Agay de nouveau, depuis une semaine. »[3] Ariane et Solal essayent vainement de sauver leur amour par des déplacements qui, dans les romans, permettent à l'intrigue de se renouveler, mais ils reviennent fatalement à leur point de départ : la trajectoire circulaire de leurs déplacements empêche le récit de progresser. L'espace se resserre autour des amants pour mettre en place un véritable enfermement tragique. Si le temps s'accélère et qu'il se passe de moins en moins de choses à la fin du roman, c'est que dans les lieux clos, le temps se fige et le récit ne progresse plus. Cohen utilise des procédés traditionnels pour représenter le temps romanesque.

Malgré un appauvrissement progressif de l'intrigue dans le roman, celle-ci va se renouveler dans les discours des personnages et de l'auteur. De ce point de vue, *Belle du Seigneur* peut être rapproché du genre du conte, dans lequel la fabulation romanesque et le merveilleux occupent une place très importante.

1.2. Un art de conteur ?

Belle du Seigneur est caractérisé par un retour au désir de raconter des histoires. Le récit principal du roman peut faire penser aux *Contes* de Perrault. La scène d'ouverture introduit des éléments qu'on trouve traditionnellement dans le genre du conte : Solal est présenté comme un prince (il est qualifié de « princier »[4] dès les premières lignes du texte) et évolue dans une « *forêt* d'antique effroi »[5], accompagné de son « valet d'écurie » et de « deux chevaux » pour aller rejoindre sa belle à laquelle il fait allusion (« Aujourd'hui, en ce premier jour de mai, il oserait et elle l'aimerait. »[6]). Mail-Anne Mathis souligne les similitudes de structure qu'entretient *Belle du Seigneur* avec le genre du conte :

1 *Ibid*, p. 766.

2 Philippe Zard, *La fiction de l'Occident : Thomas Mann, Franz Kafka, Albert Cohen*, Paris, PUF, 1999, p. 41.

3 *Belle du Seigneur,* p. 800.

4 *Belle du Seigneur*, p. 13

5 *Id.*

6 *Id.*

> La structure présente une jeune et belle dame malheureuse et enfermée : Ariane n'est-t-elle pas la la prisonnière d'un mariage morganatique et ne s'étiole-t-elle pas derrière les murs de sa demeure ? Un jeune et beau cavalier vient la délivrer et l'enlever sur un cheval blanc. […] Il y a donc bien présence, dans le roman, de la structure prédéfinie du conte : il est naturel d'apercevoir dans *Belle du Seigneur* de belles dames et de "haut[s] seigneur[s] aux longues bottes" ; il n'est pas non plus étonnant de croiser un cheval blanc. […] L'art de Cohen consiste finalement à imiter dans la structure sous-jacente de son œuvre, à calquer parfaitement lesschémas des contes de fée : la jeune dame prisonnière, le prince charmant, la série d'obstacles à surmonter, un père faible – Hippolyte Deume – et une méchante marâtre – la vieille et laide Antoinette […].[1]

Selon les observations de l'auteure, les personnages peuvent être analysés comme des archétypes de contes traditionnels. Sur le plan de la structure narrative, Albert Cohen est donc assez peu innovant : il reproduit des schémas préexistants. Comme dans le conte, le héros cherche à conquérir une belle et doit se confronter à un certain nombre d'obstacles avant d'atteindre le but de sa quête (réticences d'Ariane que Solal se promet de séduire, retour imprévu du mari qui conduit au plan d'évasion avec son amante). Mais le roman s'éloigne aussi de ce modèle, car au lieu de se clore après la conquête de la belle par son seigneur, il se poursuit alors même que l'objet a été atteint et le désir, moteur de l'intrigue, assouvi. Si *Belle du Seigneur* prend ses distances par rapport à ce schéma de facture classique, le roman conserve néanmoins certaines marques formelles du genre du conte.

1.2.1. *Oralité*

L'aspect caractéristique du conte[2] dont hérite *Belle du Seigneur* est la transmission orale. Cette oralité vient d'abord du fait qu'Albert Cohen dictait son roman à la femme aimée : « […] il dicte à Marianne Goss, sa seconde femme, les premiers essais de *Belle du Seigneur* »[3]. Les étapes de la rédaction sont évoquées par Anne-Marie Boissonnas-Tillier qui a collaboré à la rédaction de la première version de *Belle du Seigneur* : « […] 15 septembre – fin octobre 1935 : Albert Cohen dicte presque toujours sans notes tout en marchant de long en large dans la chambre. Je prends à la main. Première dictée : la marche glorieuse de Diane. […] »[4].

L'oralité de la démarche de création est encore plus frappante dans *Les Valeureux* qui faisaient partie du manuscrit de *Belle du Seigneur*. À plusieurs reprises, Albert Cohen met en scène sa propre expérience d'écrivain en insérant des passages autobiographiques :

---

1 Mail-Anne Mathis, « Le bestiaire dans *Belle du Seigneur* », in *Cahiers Albert Cohen n°8, Lectures de Belle du Seigneur, Numéro anniversaire (1968-1998)*, Éditions Le Manuscrit, 1998 (seconde édition revue, 2008), p. 89-91.

2 Déverbal de « conter » : tenir une liste, raconter.

3 Evelyne Lewy-Bertaut, *Albert Cohen mythobiographe: une démarche de création*, Grenoble : Ellug, 2001, p. 337.

4 « À propos de la première version de *Belle du Seigneur* », in *Cahiers Albert Cohen n° 2, Albert Cohen et la tradition littéraire : Filiations et ruptures*, septembre 1992, p. 16.

> 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, se tenant par le petit doigt, devisant de tous sujets divins et humains, contemplant le sillage qui s'éloignait en deux diagonales et humant les senteurs de la mer Ionienne, qui est ma mer, et à vous seule, Bien-Aimée, en douceur comparable.
>
> Et après ? m'a-t-elle demandé. […][1]Et ensuite ? A demandé la charmante aux grands yeux, fleur d'Israël, ô son visage venu d'un ancien Chanaan. Ensuite, ô précieuse, le sieur Pinhas ayant procédé à une nouvelle pétarade athée, Salomon indigné le traita d'Allemand.[2]

Dans ces deux extraits, le lecteur voit l'écrivain au travail et l'œuvre se crée sous ses yeux. Cependant, il ne faut pas se fier à l'impression de spontanéité procurée par l'oralité des discours. Même Mariette, dont les propos semblent être retranscrits le plus fidèlement, a un langage en fait très écrit :

> Cohen ventriloque parle donc aussi par la bouche de Mariette. Le dédoublement du locuteur populaire a pour fonction de rappeler que nous n'avons pas affaire à un exercice d'authenticité prolétarienne mais à un artefact linguistique dont le processus est enclenché dès lors qu'on entreprend de plier l'oral aux conventions de l'écrit. On pourrait dès lors conclure en disant que, s'attachant à la question du récit oralisé, Cohen trouve une voie originale, après Zola et Ramuz, entre Céline et Queneau [...]. Comme eux, il entretient la modernité du style oralisé, qui consiste à introduire la langue du peuple dans la littérature, et à affirmer en même temps que cette présence, pour fidèle qu'elle soit au modèle, est un artifice relevant de la composition littéraire.[3]

L'impression d'oralité conférée au discours de Mariette est donc le fait de l'auteur qui a travaillé son texte de façon à le rendre naturel. Cohen est conscient que le caractère authentique du discours de Mariette est le signe, paradoxalement, d'un effort de composition. Selon Nelly Wolf, c'est cette contradiction mise en évidence par l'auteur de *Belle du Seigneur* qui inscrit le roman dans la modernité. L'oralité présente dans le texte de Cohen est donc une marque ambivalente de tradition et de modernité. Mais celle-ci est surtout le signe d'un besoin de continuer à raconter des histoires à une époque où l'intrigue se dissout dans les romans.

1.2.2. *Désir de raconter*

C'est donc dans les discours des personnages que le récit va se ressourcer. Rien d'étonnant à cela puisque certains d'entre eux se rêvent écrivains. Ariane débute ainsi son journal :

---

1 *Les Valeureux*, in *Œuvres*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 964-965.

2 *Ibid.*, p. 971.

3 Nelly Wolf, « Albert Cohen et la question du style oralisé », in *Cahiers Albert Cohen n° 17 : Albert Cohen et la modernité littéraire*, 2007, p. 22.

> « J'ai résolu de devenir une romancière de talent. Mais ce sont mes débuts d'écrivain et il faut que je m'exerce. Un bon truc serait d'écrire dans ce cahier tout ce qui me passera par la tête sur ma famille et sur moi. Ensuite, les choses vraies que j'aurai racontées, une fois que j'aurai une centaine de pages, je les reprendrai pour en tirer le début de mon roman, mais en changeant les noms.
>
> « C'est avec émotion que je commence. Je crois que je peux avoir le don sublime de création, du moins l'espère. Donc chaque jour écrire au moins dix pages. Si je ne sais pas me tirer d'une phrase ou si ça m'embête, adopter le style télégraphique. Mais dans mon roman je ne mettrai naturellement que de vraies phrases. […][1]

La démarche d'Ariane rappelle celle du narrateur des Valeureux : « Je viens de relire ce chapitre et je m'aperçois que je n'ai rien dit de ce que Mangeclous appelait son appartement […]. Mais pas le temps de faire des phrases car il est deux heures du matin et j'ai sommeil. Donc style télégraphique […] »[2]. Par le biais du journal d'Ariane, Cohen met en scène le roman en train de se faire. Par exemple, la jeune femme fait la critique de son propre texte et cherche à en corriger les marques formelles. C'est ce qu'indique l'incidente entre parenthèses « (Il y a trop de à. Phrase à revoir.) »[3]. Adrien aussi évoque à plusieurs reprises ses projets d'écriture. Ce besoin d'écrire est révélateur d'un besoin de dire le monde. La mise en abyme de l'acte d'écriture est un indice de la réflexivité de *Belle du Seigneur*. Albert Cohen réfléchit au processus de création en montrant ses personnages dans la position d'écrivains. Le projet d'Adrien est ridiculisé par l'auteur : « 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. »[4]. Ici Albert Cohen semble proposer une caricature du Nouveau Roman et des œuvres qui se disent modernes (Adrien est persuadé de sa propre originalité). Claire Stolz commente cette citation d'Adrien dans son article « Albert Cohen et le Nouveau Roman, une histoire de phrase ? Confrontation avec Nathalie Sarraute » : « On reconnaît les caractéristiques du Nouveau Roman cherchant à bouleverser la tradition, notamment en mettant à mal les deux piliers du roman balzacien, l'action et les personnages. Au contraire, Cohen se délecte dans l'écriture romanesque au sens traditionnel du terme. »[5] Cette réflexivité de *Belle du Seigneur* (Cohen ridiculise le projet d'Adrien) est une preuve de sa modernité. Le lecteur découvre Ariane en même temps que Solal par le biais de son journal. Les réflexions d'Ariane sur son projet de roman constituent une mise en abyme de l'acte d'écriture : le roman d'Ariane est en train de se créer en même temps que le lecteur avance dans sa lecture de *Belle du Seigneur*. Ce retour réflexif sur l'acte d'écriture est une marque de la modernité du roman de Cohen. En effet, les nouveaux romanciers cherchent à renouveler le genre romanesque. Pour ce faire, ils cherchent à « lutter contre la

1 *Belle du Seigneur*, p. 16.

2 *Les Valeureux*, *op. cit.*, p. 824.

3 *Belle du Seigneur*, p. 16.

4 *Belle du Seigneur*, p. 377.

5 Claire Stolz, *La polyphonie*, *op. cit.*, p. 410.

causalité déterministe, casser l'illusion réaliste en exhibant le récit en train de se faire, de se construire »[1]. Mais ce goût pour la mise en scène de l'acte de création, présent chez Cohen, rend paradoxalement *Belle du Seigneur* très traditionnel, car il témoigne de l'attrait des personnages pour l'écriture. Ainsi, ils passent leur temps à se raconter des histoires. Dans son journal, Ariane raconte l'histoire du chien Spot et s'invente des histoires d'animaux dans son bain. Pour la séduire, Solal va utiliser le même procédé : « Moi aussi je me raconte des histoires dans le bain. Ce matin, je me suis raconté mon enterrement, c'était agréable. À mon enterrement sont venus des chatons en rubans roses, deux écureuils bras dessus bras dessous, un caniche noir avec un col de dentelle [...] »[2]. Les Valeureux aussi sont avides d'histoires. Lorsque les cousins se trouvent réunis près de la demeure des Deume avant l'enlèvement projeté par Solal, Mangeclous s'adresse à Michaël en ces termes :

> Et maintenant, écoute ma parole, ô janissaire ! Je suis ton ami et cousin depuis plus de cinquante ans et je t'aime d'un amour infini, mais si tu ne révèles pas, au moins à moi, le but de notre présence en ce lieu nocturne, et pourquoi ces chevaux et cette automobile attendante, sache que […] je mourrai de curiosité insatisfaite […].[3]

Lorsque Mangeclous se présente chez les Deume et rencontre Hippolyte, il se livre à une tirade de plusieurs pages entrecoupée seulement de temps à autre par de courtes réponses de son interlocuteur. Surnommé le « Bey des Menteurs », il est sans doute le personnage qui a le goût le plus prononcé pour les histoires fantaisistes. Ainsi, il se plaît à recréer une vie totalement fantasmée, encouragé par la crédulité d'Hippolyte :

> […] je suis le chef des cabinets particuliers de mon auguste maître son Excellence Solal of the Solals, et mon appellation dans le domaine mondain et londonien est Sir Pinhas Hamlet, […] mais je suis aussi grand maréchal de la Maison du Roi, suscitant ainsi d'innombrables cabales et jalousies, […] et de plus possesseur en pleine propriété de la moitié du Shropshripshire, et en deçà d'une rivière dont j'ai oublié le nom s'étend mon superbe parc personnel et privé […].[4]

Le goût des Valeureux pour la parole se fait au détriment de leur action dans l'histoire. Leur rôle d'adjuvants du héros est immédiatement nié. Au moment de l'enlèvement d'Ariane par exemple, ils parlent beaucoup mais ne sont d'aucune utilité dans la progression du récit. Ce sont des êtres de discours et non des personnages agissants. La modernité des Valeureux tient du fait qu'ils ne se définissent pas par leurs actes mais par leurs paroles, au point que leurs histoires fantaisistes constituent un deuxième niveau fictionnel :

1 Dominique Rabaté, *Le roman français depuis 1900*, Paris, PUF, 1998, p. 80.

2 *Belle du Seigneur*, p. 421-22.

3 *Ibid.*, p. 723.

4 *Ibid.*, p. 293.

« L'imaginaire est le pays qu'habitent tous les Valeureux, mais les folies verbales de Mangeclous sont à ce point fabuleuses qu'elles recréent un monde radicalement autre où il se trouve instantanément transporté [...]. »[1] Albert Cohen procède à une mise en abyme de l'acte créateur par le biais de ces personnages qui sont autant de narrateurs en concurrence avec la voix principale. Le goût pour les histoires présent dans le roman se double d'une réflexion moderne sur l'art de raconter.

Derrière la verve de Mangeclous et de ses compagnons, c'est l'écrivain surtout qui fait preuve d'une soif de raconter intarissable. En lisant *Belle du Seigneur*, le lecteur a le sentiment que le roman pourrait se poursuivre indéfiniment. Il s'étend sur plus de mille pages et Cohen en avait dicté plus de trois mille à sa collaboratrice Anne-Marie Boissonnas-Tillier[2]. Celui-ci s'oppose à la tendance de son siècle, à « l'ère du soupçon » selon l'expression de Nathalie Sarraute, qui dénonce le caractère illusoire des romans traditionnels dans lesquels la matière romanesque doit paraître inépuisable. Dans *Pour un nouveau roman*, Robbe-Grillet expose le fonctionnement des romans de type réaliste pour mieux en faire la critique :

> Enfin, s'il veut que l'illusion soit complète, le romancier sera toujours censé en savoir plus qu'il n'en dit ; la notion de « tranche de vie » montre bien l'étendue des connaissances qu'on lui suppose sur ce qui s'est passé avant et après. À l'intérieur même de la durée qu'il décrit, il devra donner l'impression de ne fournir ici que le principal, mais de pouvoir, si le lecteur le réclamait, en raconter bien davantage. La matière romanesque, à l'image de la réalité, doit paraître inépuisable.[3]

C'est bien ce qu'on a avec l'œuvre de Cohen qui est un éternel recommencement. Si l'histoire de Solal et d'Ariane est close sur elle-même, les Valeureux se retrouvent dans tous les romans et Cohen ne cesse d'ajouter des détails à ses personnages: la présentation de Mangeclous s'étend sur cinq pages dans *Solal*[4]. Cohen le décrit à nouveau dans *Mangeclous*[5], et dans *Belle du Seigneur*[6]. Après avoir raconté les origines familiales des Valeureux dans *Solal*[7], il présente à nouveau leur histoire dans le roman de 1968 par le biais de Saltiel dans une tirade adressée au concierge du Ritz :

---

1 Denise Goitein-Galperin, *Visage de mon peuple : Essai sur Albert Cohen*, Librairie A.-G. Nizet, Paris, 1982, p. 176.

2 Anne-Marie Boissonnas-Tillier estime avoir dactylographié dix-mille pages (incluant le manuscrit de *Mangeclous*) entre 1935 et 1938. Voir « À propos de la première version de *Belle du Seigneur* », in *Cahiers Albert Cohen n° 2, Albert Cohen et la tradition littéraire : Filiations et ruptures*, *op. cit.*, p. 22.

3 Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 30.

4 *Solal*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2000, p. 19-23.

5 *Mangeclous*, Paris, Gallimard, Folio, 1999. p. 21-22

6 *Belle du Seigneur*, p. 140-141.

7 *Ibid*, p. 33-34.

> Apprenez en outre, agréable concierge, que mes quatre cousins et moi-même avons l'honneur d'appartenir à la branche cadette ! Après quelques siècles de vie parfois délicieuse, parfois moins délicieuse, dans diverses provinces françaises, nous sommes venus en l'an 1799 rejoindre en l'île grecque de Céphalonie la branche aînée qui s'y était réfugiée en 1492 à la suite des Israélites d'Espagne ! [...][1]

Certains passages sont presque transposés tels quels d'un roman à l'autre, comme pour mieux souligner l'unité du projet romanesque. Dans *Les Valeureux*, Cohen reproduit même mot pour mot un passage de Solal décrivant Mangeclous :

> Mangeclous était ingénieux. C'est ainsi, par exemple, qu'il avait coutume de prédire en secret à tous les petits enfants de Céphalonie qu'ils seraient millionnaires un jour. Il les exhortait à se rappeler sa prophétie et à se souvenir de lui au jour de leur prospérité. Plaçant tout son espoir dans le calcul des probabilités, il se préparait de cette manière des rentes pour l'avenir et suivait avec sollicitude le développement intellectuel et commercial de ses jeunes protecteurs futurs qui, le jour venu, sauraient certainement lui témoigner leur reconnaissance.[2]

Au début des *Valeureux*, l'écrivain présente à nouveau son personnage puis veut faire cesser le flux verbal, mais il ne peut réprimer le désir d'en dire encore davantage sur Mangeclous :

> Assez sur Mangeclous.
>
> À peine ai-je pris cette décision que des détails nouveaux sur le Bey des Menteurs me sont revenus, et j'ai consulté une personne chère. « Ne pourrais-je pas en ajouter encore un peu ? » lui ai-je demandé. Comme elle est raisonnable, elle m'a répondu : « Vous en avez déjà tellement dit sur Mangeclous, il faut savoir s'arrêter. » Mais elle a deviné ma déception […]. Alors, parce qu'elle est aussi douce que belle, et bonne plus encore que sage, elle m'a dit maternellement : « En somme, oui, vous pourriez en mettre encore un peu. » En elle-même, elle a dû se dire que ce qui importe, c'est que je sois content.[3]

Le contenu diégétique a donc une grande importance dans les romans de Cohen. L'auteur ajoute sans cesse des détails à ses personnages ou donne de nouvelles anecdotes à leur sujet. « Ressasseur je suis, ressasseur je demeure »[4], écrivait l'auteur des *Carnets*. Mais là où *Belle du Seigneur* se démarque des autres romans, c'est dans le peu de place accordé aux Valeureux. Le lecteur ne les rencontre qu'au chapitre XII et dix chapitres seulement (sur les cent-six chapitres que compte le roman) leur sont consacrés[5]. Cette absence est le fait de l'éditeur et non de l'auteur. C'est en effet à la demande de Gallimard que Cohen retrancha trois-cent pages du

1 *Belle du Seigneur*, p. 151.

2 *Solal*, Gallimard, Folio, 2012, p. 23 et *Les Valeureux*, Gallimard, Folio, 1986, p. 27.

3 *Les Valeureux*, *op. cit.*, p. 28-29.

4 *Carnets 1978*, Gallimard, Folio, 1992, p. 76.

5 Chapitre XII, XIII, XV, XXIV, XXV et LXXIII à LXXVII.

manuscrit de *Belle du Seigneur* jugé trop long. Ces pages, qui s'inséraient initialement entre le chapitre XI et le chapitre XII de *Belle du Seigneur,* étaient essentiellement consacrées aux personnages des Valeureux. Elles donnèrent lieu à un second roman, publié l'année suivant la parution de *Belle du Seigneur*[1]. Les circonstances de publication du roman ont donc joué un grand rôle dans le traitement des personnages des oncles de Solal. Il semble que ces « grands discoureurs, Juifs du soleil et du beau langage, […] fidèles au noble pays et à la vieille langue »[2] n'aient plus leur place dans ce contexte littéraire où l'art de raconter s'épuise.

Dans cette première partie, nous avons pu relever quelques indices de la modernité de *Belle du Seigneur*. Celle-ci réside dans la dimension réflexive que Cohen a donnée à son œuvre : dans le roman en effet, l'acte d'écriture est mis en scène et doublé d'un regard critique. D'autre part, les mécanismes qui sous-tendent le désir romanesque et motivent l'action sont soulignés par les personnages eux-mêmes dont le comportement se fait de plus en plus artificiel à mesure que la passion décline. Dans son roman, Cohen procède donc à une dissection du genre romanesque pour en montrer les ressorts. En cela, il fait preuve d'une grande modernité littéraire. Cependant, dans sa structure d'ensemble, *Belle du Seigneur* reste une œuvre très traditionnelle : les repères spatio-temporels, bien que discrets, permettent de suivre une histoire linéaire et cohérente, et la tension dramatique, si elle est annulée de temps à autre, n'empêche pas le lecteur d'éprouver du plaisir romanesque. Cette cohérence du récit va de pair avec celle des personnages. Dans son essai *Soi-même comme un autre*, Paul Ricœur insiste sur « la *corrélation* entre action et personnage »[3]. En raison de ce lien, renouveler l'intrigue revient à renouveler le personnage, et de la même manière, la dissolution de l'un entraîne la dissolution de l'autre :

> [A]vec [...] le roman du courant de conscience [, l]e rapport entre intrigue et personnage paraît […] s'inverser: au contraire du modèle aristotélicien, l'intrigue est mise au service du personnage. [...] Pour préciser l'enjeu philosophique de pareille éclipse de l'identité du personnage, il importe de remarquer que, à mesure que le récit s'approche du point d'annulation du personnage, le roman perd aussi ses qualités proprement narratives, même interprétées, comme plus haut, de la façon la plus flexible et la plus dialectique. À la perte d'identité du personnage correspond ainsi la perte de la configuration du récit et en particulier une crise de la clôture du récit.[4]

Dans *Belle du Seigneur*, les personnages sont de facture très traditionnelle : ils ont une histoire, leur psychologie évolue au fil du temps, et le lecteur a accès à leur intériorité par le biais du monologue intérieur qui n'est plus moderne depuis James Joyce et la parution de son roman *Ulysse* en 1922. Pour compléter notre

1 Voir la préface à *Belle du Seigneur* de Christel Peyrefitte dans la Bibliothèque de la Pléiade, p. XXV.

2 *Belle du Seigneur*, p. 140.

3 Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Éditions du Seuil, 1990, p. 170.

4 *Ibid.*, p. 176-177.

étude sur la modernité littéraire de *Belle du Seigneur*, il convient donc de se pencher sur la construction des personnages, indissociable de la structure narrative analysée dans la première partie de ce mémoire.

Partie II : Des personnages problématiques

Déjà plus de dix ans avant la parution de *Belle du Seigneur*, Nathalie Sarraute dénonçait les caractéristiques du personnage traditionnel et évoquait sa mutation récente :

> Voilà pourquoi le personnage n'est plus aujourd'hui que l'ombre de lui-même. C'est à contrecœur que le romancier lui accorde tout ce qui peut le rendre trop facilement repérable : aspect physique, gestes, actions, sensations, sentiments courants, depuis longtemps étudiés et connus, qui contribuent à lui donner à si bon compte l'apparence de la vie et offrent une prise si commode au lecteur. Même si le nom dont il lui faut, de toute nécessité, l'affubler, est pour le romancier une gêne. Gide évite pour ses personnages les noms patronymiques qui risquent de les planter d'emblée solidement dans un univers trop semblable à celui du lecteur, et préfère les prénoms peu usuels. Le héros de Kafka n'a pour tout nom qu'une initiale.[1]

Pour les Nouveaux Romanciers, le fait de donner ne serait-ce qu'un nom au personnage est considéré comme artificiel. Dans les années 1950, on assiste à un effacement des contours des personnages romanesques. Les descriptions physiques, les informations sur le vécu des personnages et l'interprétation de leur comportement ont de plus en plus tendance à disparaître au profit de l'exploration des mouvements de conscience inaugurée par James Joyce et Virginia Woolf. Nathalie Sarraute souligne la dislocation du personnage et réduit ses personnages à des voix pures dans *Les Fruits d'Or*. Dans *Belle du Seigneur*, le lecteur a accès a de nombreuses informations sur les personnages, par le biais du journal intime d'Ariane notamment ou des relations épistolaires. Cependant, c'est d'abord par leurs voix que nous les rencontrons (la prolifération des monologues est frappante dans le roman). C'est donc avant tout à l'intériorité des personnages que nous avons accès, et non à leur aspect extérieur comme dans les romans de la tradition romanesque. Nous examinerons le caractère romanesque des personnages pour déterminer s'ils peuvent être qualifiés de traditionnels, avant de nous pencher sur leur fonction idéologique. Enfin, nous nous demanderons si, dans le roman, la polyphonie est une marque d'innovation ou si elle n'est pas plutôt une technique moderne mise au service d'un récit traditionnel.

1 Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon*, Gallimard, coll. Folio essais, 1956, p. 74-75.

2.1. Des personnages de la tradition romanesque ?

2.1.1. *Le contenu diégétique*

Au dix-neuvième siècle, le mouvement réaliste attachait une grande importance aux descriptions. Citons pour exemple celle, très précise, de Silvère dans *La Fortune des Rougon* de Zola :

> Sa face maigre et allongée, semblait creusée par le coup de pouce d'un sculpteur puissant ; le front montueux, les arcades sourcilières proéminentes, le nez en bec d'aigle, le menton fait d'un large méplat, les joues accusant les pommettes et coupées de plans fuyants, donnaient à la tête un relief d'une vigueur singulière. […] Les yeux, d'un noir tendre, encore noyés d'adolescence, mettaient aussi de la douceur dans ce masque énergique. […] Il était de taille moyenne, légèrement trapu. Au bout de ses bras trop développés, des mains d'ouvrier, que le travail avait déjà durcies, s'emmanchaient solidement ; ses pieds, chaussés de gros souliers lacés, paraissaient forts, carrés du bout.[1]

Rien de tel chez Albert Cohen qui, de ce point de vue, se rattache à la modernité. Dans *Belle du Seigneur*, les rares descriptions des personnages sont peu réalistes et mises au service de l'idéologie. Au début du roman, Solal se décrit lui-même par le biais du discours indirect libre. L'objectivité est donc biaisée dès le départ : « […] il se campa devant la psyché. Oui, beau à vomir. Visage impassible couronné de ténèbres désordonnées. Hanches étroites, ventre plat, poitrine large, et sous la peau hâlée, les muscles, souples serpents entrelacés. Toute cette beauté au cimetière plus tard […]. »[2] La description, volontairement vague, est constituée de lieux communs (métaphore des ténèbres et des serpents pour désigner les cheveux) destinés à dénoncer le culte de la force (l'accent est mis sur les ressemblances de Solal avec le gorille). Au moment de la naissance de l'amour des amants, la description (rapide) d'Ariane est mise au service de la satire du romanesque. En effet, celle-ci multiplie les poncifs au lieu d'apporter des caractéristiques physiques précises : « Ariane, sa forme de déesse, le mystère de sa beauté […], son visage aigu d'archange, les commissures pensantes de ses lèvres, son nez d'orgueil, sa marche, ses seins, qui étaient fierté et défi, […] Ariane et ses longues jambes chasseresses […]. »[3] Là encore, l'évocation du physique du personnage est plus poétique que réaliste. Rien n'est dit de la couleur de ses yeux par exemple. On sait seulement qu'Ariane est très belle. Si la beauté d'Ariane est mise en valeur, par contraste, la présentation de Mme Ventradour condamne le personnage : « Boulotte, lèvres poupines, nez de perruche et yeux morts, la vieille Ventradour [...] se précipita

1 Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, Éditions Pocket, coll. « Classiques », 1999, p. 28-29.

2 *Belle du Seigneur*, p. 15.

3 *Ibid*, p. 464.

vers chère Antoinette »[1]. La laideur physique accompagne ici la laideur morale de la fausse dévote. Pensons aussi à la « petite boule charnue »[2] pendant au cou d'Antoinette. Le portrait physique d'Adrien est réduit à quelques traits saillants qui participent là encore de l'esthétique de la caricature : « 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 […] » (p. 62). Ces quelques informations permettront au lecteur d'identifier immédiatement le personnage revenu de voyage à l'improviste : « Adrien Deume, avec sa barbe en collier, ses lunettes d'écaille et son bon sourire » (p. 716). Cette description minimale et impersonnelle (les caractéristiques retenues sont extérieures au physique du personnage) est très moderne : les nouveaux romanciers cherchent à effacer les contours de leurs personnages. Ainsi la description n'est pas un outil de réalisme chez Cohen, c'est pourquoi il y a si peu recours. Celle-ci est souvent mise au service de l'idéologie défendue par l'auteur, comme nous l'avons vu dans les exemples cités plus haut.

Si les descriptions physiques sont rares dans le roman, on trouve en revanche des informations sur le passé d'Ariane. Il y a donc un « en dehors » du texte : l'histoire des personnages déborde le cadre du roman. Ainsi, certains éléments déterminants dans la vie d'Ariane, notamment son histoire tragique avec Varinka et le sauvetage par Adrien, nous sont relatés par son journal intime (p. 26-29). D'autre part le personnage a une famille, ce qui contribue à en faire un personnage construit : Ariane évoque Tantlérie (p. 19-25), ses souvenirs d'enfance avec sa sœur Éliane (p. 371, 1098-99), et elle présente son oncle Agrippa dans une lettre à Solal (p. 618-625). On sait peut de choses du passé de Solal dans *Belle du seigneur*. Cependant, si l'on considère l'œuvre romanesque de Cohen comme un tout, la jeunesse du héros nous a été racontée dans *Solal*. Les origines juives du personnage se rappellent à la mémoire du lecteur dans les quelques chapitres consacrés aux Valeureux (les oncles du héros) et dans la mention de la cave Silberstein qui abrite Rachel. La présence des ancêtres forme l'identité des personnages et produit un effet de réel.

Le lecteur dispose donc de peu de renseignements sur le physique des personnages, décrit très brièvement. La prolifération des monologues favorise cet effacement du corps au profit de la voix et inscrit *Belle du Seigneur* à la suite des romans exploitant les « flux de conscience » tels que *Les Vagues* de Virginia Woolf. Cependant, l'auteur fabrique à ses personnages une identité relativement riche, avec une histoire et une famille propre qui en fait des êtres (de papier) uniques comme dans les romans des siècles précédents et non des figures qui tendent vers l'anonymat comme chez les Nouveaux Romanciers. La construction des personnages reste donc très traditionnelle. Il en va de même de la représentation du temps et de la façon dont celui-ci agit sur les personnages. Dans les romans traditionnels en effet, le temps opère une transformation physique et psychologique sur les personnages.

1 *Ibid*, p. 348.

2 *Ibid*, p. 157.

2.1.2. *Des personnages qui évoluent*

Dans cette sous-partie, nous allons nous attacher plus particulièrement à deux personnages qui portent sur eux les marques du temps qui passe : Ariane et Isolde. Leur évolution est d'abord physique. Isolde, bien qu'elle porte le nom d'une héroïne tragique, est soumise au temps romanesque. Solal parle de son amante comme d'une femme « vieillissante »[1] et souligne les marques de l'âge sur son corps, la « peau du cou granuleuse, un peu distendue. Les seins fléchissants »[2]. Dans son monologue précédant son suicide, la complexité du personnage est mise en valeur, et Isolde devient pathétique parce qu'elle a conscience que le temps est passé sur elle et que son corps n'est plus aussi désirable que celui de la jeune Ariane : elle contemple ses seins dans la glace et les trouve « usés », « moins fermes », « ramollis »[3]. Elle a des « poches sous les yeux, la peau flasque sous le menton, les cheveux secs, [de] la cellulite [...] »[4]. La conscience du temps qui passe revient comme une litanie dans le monologue d'Isolde : Dans le chapitre L, on peut relever dix occurrences de « vieille » au singulier et au pluriel, deux occurrences de « vieux » et une de « vieillesse ». Le personnage n'est donc pas figé dans le temps. Les signes de l'âge sont les indicateurs d'un monde en mouvement dans lequel les êtres changent en permanence. L'évolution d'Ariane sous l'effet du temps est encore plus significative puisqu'il s'agit d'un des deux personnages principaux. Son traitement est donc nettement plus développé que celui d'Isolde. A la fin du roman, juste avant le suicide des amants, les dimensions physiques et psychiques de son évolution se confondent : « Elle n'était plus une petite fille. Ces deux plis esquissés à partir des commissures »[5]. Présentée comme une femme-enfant au début, elle mûrit au fil du roman : « Ariane se montre transformée. Elle est passée d'un amour de midinette pour Solal à un amour plus riche mêlant la tendresse à la passion [...] »[6]. Les figurines d'animaux dont elle s'entoure (p. 43) sont autant de jouets prétextes à se raconter des histoires, seule dans sa chambre, à la façon d'une fillette. Au contact de Solal, Ariane devient femme : Dans un de ses monologues, elle prend conscience qu'elle était « en somme vierge »[7] avant de rencontrer son amant. Pierre Varrod, dans son article « *Belle du Seigneur et la mutation du couple* », note cette évolution du personnage d'Ariane qui est caractéristique des romans traditionnels dans lesquels les personnages sont transformés par les événements et le temps qui agit sur eux : « Ariane n'est pas un personnage d'épopée ou de mythe, mais de roman : elle évolue. Elle mûrit, vieillit même

1 *Belle du Seigneur*, p. 511.

2 *Ibid*, p. 513.

3 *Ibid*, p. 524.

4 *Id*, p. 525.

5 *Belle du Seigneur*, p. 1097.

6 *Albert Cohen dans son siècle*, *op. cit*., p. 262.

7 *Belle du Seigneur*, p. 496.

quelque peu. Et son personnage s'enrichit avec le temps »[1]. Mais Ariane se distingue aussi des personnages romanesques traditionnels car les qualificatifs la désignant tendent à la diviniser : « déesse » (p. 649, p. 653) ; « nymphe » (p. 652). Lorsqu'elle trouve enfin la robe idéale pour accueillir Solal, Ariane s'exclame en contemplant le résultat : « Une splendeur, une statue grecque ! » (p. 708). Dans cette phrase, le lecteur sent pointer l'ironie de Cohen qui se moque de son personnage obsédé par la perfection physique. Le personnage d'Ariane reste très traditionnel, mais la description de son portrait et de son comportement est constamment doublée d'un regard critique qui rend l'œuvre réflexive et l'inscrit dans la modernité littéraire.

2.1.3. *Un schéma romanesque traditionnel revisité : une exhibition des mécanismes du désir*

Dans son ouvrage *Mensonge romantique et vérité romanesque*, René Girard théorise les mécanismes du désir à l'œuvre dans les romans : « Pour qu'un vaniteux désire un objet, il suffit de le convaincre que cet objet est déjà désiré par un tiers auquel s'attache un certain prestige. »[2] Selon lui, le sujet désirant ne désire rien que par imitation, affichée ou dissimulée d'un modèle. Il ne désirerait pas l'objet en soi, mais le désirerait parce qu'il est désiré par un tiers : le médiateur. Selon l'auteur, cette théorie mimétique du désir motiverait l'intrigue. Dans quelle mesure ce mécanisme est-il à l'œuvre dans *Belle du Seigneur* ? Dans *Solal*, la « structure triangulaire »[3], selon les termes de René Girard, fonctionnait, elle était moteur de l'intrigue. En revanche, ce schéma ne semble plus valide dans *Belle du Seigneur*, comme le remarque Carole Auroy-Mohn dans son article « Reflets romantiques sur l'œuvre d'Albert Cohen » :

> De fait, *Solal* s'inscrit à l'évidence dans la tradition des œuvres que René Girard définit comme *romanesques* : celles qui exhibent la nature imitative du désir, par opposition aux œuvres dites *romantiques*, qui le présentent comme spontané. On se laissera donc étonner par la pose romantique qu'adoptent les amants de *Belle du Seigneur*, et plus particulièrement par la relative occultation de la médiatisation du désir lorsque le héros masculin entre en scène.[4]

Comme le personnage romantique, Solal se veut sujet de son désir. Dans les premiers temps de la relation, Solal adopte la posture d'un Julien Sorel en méprisant Ariane pour la séduire. Le personnage se targue d'avoir un désir autonome, dépourvu de médiateur, mais le lecteur s'aperçoit vite que s'abstraire du désir mimétique est impossible : « Chacun – Ariane par son narcissisme et Solal, en se présentant comme désirable

1 Pierre Varrod, « *Belle du Seigneur* et la mutation du couple », in *Albert Cohen dans son siècle, op. cit.*, p. 262.

2 René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris : le Livre de poche, 1978, p. 20.

3 *Ibid*, p. 38.

4 Carole Auroy-Mohn, « Reflets romantiques sur l'œuvre d'Albert Cohen », in *Albert Cohen dans son siècle, op. cit.*, p. 317.

lorsqu'il évoque ses succès amoureux – devient le médiateur du désir de l'autre. »[1] La médiation est présente mais insuffisante. Ainsi, Solal s'invente des rivaux, même hypothétiques, pour sauver son couple de l'ennui. La grande modernité du Solal de 1968 c'est qu'il applique ce modèle mimétique de façon consciente pour tenter de ranimer le désir (c'est nous qui soulignons) : « Et voilà, dans son île parfumée, elle l'avait complètement oublié ! Et voilà, avec le type les mêmes baisers qu'avec lui les premiers temps! Des baisers encore pires peut-être, à cause du climat, des baisers à langue que veux-tu, d'une obscénité rare! *Il commençait à la désirer* […]. »[2]. Le même mécanisme apparaît avec l'aveu que fait Ariane de sa relation passée avec Dietsch. L'objectif de la confession semble être de susciter la jalousie de Solal qui, dans l'isolement, n'a plus de médiateur à qui se confronter : « - Donc cet homme t'embrasse quarante fois, en long, en large et en diagonale, et tu te laisses faire, souriante. (*Il la désira.*) »[3]. On a le sentiment que Solal lui-même cherche à se rendre jaloux de Dietsch pour renouveler la passion qui s'épuise : « […] c'était la première fois depuis longtemps qu'ils étaient délivrés de l'avitaminose, que c'était enfin intéressant d'être ensemble »[4]. L'attitude de Solal, puis celle d'Ariane a donc quelque chose d'artificiel comme le remarque Jean Blot dans sa biographie d'Albert Cohen :

> Pour redonner vigueur au feu qui s'éteint, il ne reste plus que la jalousie. Ce qui est vôtre et n'intéresse plus le désir parce que, par définition, on ne désire que ce que l'on ne possède pas, récupère en un éclair son étrangeté et son autonomie du fait d'avoir appartenu à un autre.
>
> Solal joue à provoquer la jalousie d'Ariane. Celle-ci s'apaise assez vite. Mais alors, à demi consciente du fait que cet aveu est l'unique moyen de rendre à l'amour de Solal sa vigueur, Ariane avoue avoir eu un amant, le chef d'orchestre Dietsch. Cette fois, le feu flambe et ne pourra plus s'éteindre.[5]

Les personnages principaux semblent conscients (Solal plus encore qu'Ariane) du fonctionnement caché du désir et agissent non selon leur cœur mais selon un mécanisme qu'ils savent artificiel. Ils savent d'avance qu'ils ne pourront échapper aux rouages qui animent le désir dans toute œuvre romanesque. Cette distance critique est le signe que *Belle du Seigneur* est une œuvre réflexive et donc moderne : le roman assume pleinement son caractère fictif et ses mécanismes internes. *Belle du Seigneur* a bien une structure traditionnelle mais le désir triangulaire, moteur de l'intrigue, est exhibé par les personnages eux-mêmes au lieu d'être nié comme au dix-neuvième siècle :

> Le vaniteux romantique, [observe René Girard] ne se veut plus le disciple de personne. Il se persuade qu'il est infiniment original. Partout, au dix-neuvième siècle, la spontanéité se fait dogme, détrônant l'imitation. […]

1 *Ibid*, p. 325.

2 *Belle du Seigneur*, p. 882.

3 *Ibid*, p. 1028.

4 *Ibid*, p. 1045.

5 Jean Blot, *Albert Cohen*, Éditions Balland, 1986, p. 263-264.

> Le vaniteux romantique veut toujours se persuader que son désir est inscrit dans la nature des choses ou, ce qui revient au même, qu'il est l'émanation d'une subjectivité sereine, la création *ex nihilo* d'un Moi quasi divin.[1]

Avec *Belle du Seigneur*, on constate un retour à l'imitation affichée de modèles par les personnages comme dans *Don Quichotte*. Le roman de Cohen peut donc être considéré comme moderne (car en rupture avec le siècle précédent) ou comme s'inscrivant dans une tradition oubliée, plus ancienne que celle qui avait cours au dix-neuvième siècle.

2.1.4. *Jugement des personnages et interprétation de leurs actes*

Dans *Pour un nouveau roman*, Alain Robbe-Grillet décrit comme suit sa conception du personnage de roman moderne :

> Dans les constructions romanesques futures, [les] personnages du roman […] pourront eux-mêmes être riches de multiples interprétations possibles ; ils pourront, selon les préoccupations de chacun, donner lieu à tous les commentaires, psychologiques, psychiatriques, religieux ou politiques. […] Alors que le héros traditionnel est constamment sollicité, accaparé, détruit par ces interprétations que l'auteur propose […].[2]

Selon cette thèse, le lecteur est invité à se faire sa propre opinion des faits et gestes des personnages, sans intervention de l'auteur. Or, dans *Belle du Seigneur*, le lecteur est assez peu libre de penser ce qu'il veut des personnages car le narrateur va jusqu'à intervenir directement pour rendre hommage à l'un d'entre eux, ou au contraire pour le condamner. Ainsi, il manifeste un attachement pour Salomon qu'il appelle « mon petit ami intime »[3], et pour Saltiel dont la présentation est tout à fait méliorative : « Voici Saltiel […], vieillard de parfaite bonté, […] si sympathique avec son visage rasé aux petites rides aimables […] »[4]. Le narrateur semble avoir également de l'affection pour le « petit père »[5] Hippolyte dont l'attitude enfantine attendrit le lecteur. S'il est qualifié de « petit hypocrite » (p. 184), c'est pour souligner la naïveté de son comportement lorsqu'il essaye de convaincre Antoinette de mettre de la soupe au menu. À plusieurs reprises, il se comporte comme un enfant, par exemple lorsqu'il mange des petits fours en cachette de sa femme : « À dix heures trente-cinq, le petit père déroba un cinquième petit four qu'il laissa fondre en contrebande dans sa bouche fermée. Pour la déglutition, il

1 René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, *op. cit.*, p. 29-30.

2 Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman, op. cit*, p. 20-21.

3 *Belle du Seigneur*, p. 141.

4 *Ibid*, p. 140.

5 *Ibid*, p. 184 et 300 par exemple.

s'arrangea tant bien que mal. À dix heures quarante, il en mangea un neuvième avec plus de bravoure, Mme Deume ayant les yeux douloureusement clos »[1]. Si Hippolyte nous est sympathique, c'est parce qu'il n'a pas intégré les usages mondains à son système de valeurs et qu'il assume complètement cette ignorance. En cela il contraste avec les personnages d'Adrien et d'Antoinette qui cherchent à tout prix à « en être ». Agrippa, plus encore qu'Hippolyte, incarne la foi sincère[2] par opposition à la religion pervertie par Antoinette (« la fausse chrétienne »[3]) et Madame Ventradour. Pour montrer cet attachement, l'auteur interpelle directement son personnage : « Cher vieil Agrippa, bon et doux chrétien, je t'ai aimé et tu ne t'en es jamais douté »[4]. À côté de ces figures presque archétypales, certains personnages sont plus nuancés. Adrien est sans doute le personnage le plus complexe. Le portrait que le narrateur en fait au début du roman rend le personnage profondément antipathique. L'accent est mis sur son auto-satisfaction et son narcissisme : « Entré dans l'ascenseur, il se contempla dans la glace. Adrien Deume, fonctionnaire international, confia-t-il à son image, et il sourit »[5]. Il se soucie constamment de ses fonctions organiques, ce qui le rend grotesque comme le montrent les citations suivantes : « [I]l allait à grands pas importants, charmé de ses toxines brûlées par cette longue promenade de digestion »[6]; « Surtout qu'au point de vue fonctions digestives ça n'a pas été fameux, tous ces grands dîners de luxe, tu comprends […]. Enfin, du problème fonctions digestives, on en reparlera à tête reposée […], parce que déjà ça va mieux, nettement mieux, par exemple aujourd'hui trois fois seulement tandis qu'hier sept fois, tu te rends compte ! »[7]. Le personnage est si narcissique que même le « bas corporel »[8] passé sous silence dans les romans romanesques prend ici une importance capitale. Cette thématique est pour Bakhtine l'un des ressorts du comique dans le roman. Elle contribue donc à rendre le personnage d'Adrien complètement falot. Son souci de l'apparence en fait un personnage à l'intériorité pauvre et rend la sympathie du lecteur impossible :

> La primauté accordée aux réalités tangibles et matérielles est inhérente à l'évocation du personnage d'Adrien. L'auteur se plaît à faire de son personnage un être quasi monomaniaque dont les actes et les discours sont

1 *Ibid*, p. 241.

2 Ariane fait ainsi l'éloge de son oncle : « Oncle Agrippa, oui, est un vrai chrétien. Parfaitement bon, un saint. », *Ibid*, p. 30. Le personnage d'Hippolyte, bien qu'il soit nettement plus sympathique que les autres membres de la famille Deume, est plus ambigu. Par exemple, il fait le salut fasciste (p. 167) et son acte est d'autant plus choquant qu'il le fait avec désinvolture, comme s'il ne signifiait rien.

3 *Id.*

4 *Ibid.*, p. 632.

5 *Ibid.*, p. 55.

6 *Id.*

7 *Ibid.*, p. 667.

8 Notion définie par Bakhtine au chapitre VI « Le "bas" matériel et corporel chez Rabelais » de son ouvrage *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire du Moyen âge et de la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Gallimard, 1970, p. 366-432. Les fonctions organiques sont en général passées sous silence dans les romans. Comme chez Rabelais, le « bas » corporel permet de rabaisser le personnage d'Adrien.

> essentiellement guidés par le souci du paraître : paraître riche, paraître beau, paraître savant, paraître important. L'aménagement de son bureau, sa mallette, ses costumes, ses lectures, le choix des accessoires comme celui de ses relations, tout est décrit pour que le personnage devienne le plus transparent possible aux yeux du lecteur, d'où le recours extrêmement fréquent à la focalisation interne.[1]

Si le personnage d'Adrien est détestable aux yeux du lecteur, c'est parce que l'auteur ne nous donne accès qu'à une facette du personnage, content de lui-même et grotesque. Mais lors de la révélation de la trahison d'Ariane, il prend une complexité nouvelle. C'est parce que le narrateur dévoile l'intériorité d'Adrien, et que nous avons accès aux pensées et à la sincérité du personnage, que celui-ci devient digne de pitié. La fonction de cette scène où la souffrance et la vulnérabilité d'Adrien se révèlent est donc de racheter le personnage : « Cette réhabilitation passe d'abord par l'introspection sans fard, et donc émouvante, à laquelle se livre le personnage après son abandon […]. Dans une œuvre où la force est le plus souvent stigmatisée, l'aveu de faiblesse se retrouve fréquemment valorisé, *a fortiori* si cette faiblesse est rendue responsable du mépris de la femme »[2]. Mais si le rachat du personnage ne va pas jusqu'au bout, c'est parce qu'au lieu de se suicider et d'accéder au statut de martyr comme Isolde, Adrien repart en mission, cédant une nouvelle fois à son caractère ambitieux. Après avoir réhabilité son personnage, Cohen le condamne définitivement à la médiocrité car après le passage pathétique du chapitre LXXX, Adrien disparaît du roman[3]. L'auteur ne laisse donc pas libre cours à l'interprétation du lecteur et il donne à propos de chacun de ses personnages des informations qui les valorisent ou les desservent. Ainsi, la bigoterie et l'hypocrisie d'Antoinette ne sont jamais excusées par le romancier, de même que le sort de certains personnages de seconde importance est exécuté en une phrase : « Basset – dont le nom véritable était Cohen, mais qui préférait, le petit puant, se planquer en Basset »[4]. Le choix du qualificatif « puant » est révélateur de la dimension affective qu'entretient l'auteur avec son personnage : il lui reproche de déshonorer la communauté juive à laquelle ils appartiennent tous deux. Le lecteur n'est pas libre de juger des valeurs morales du personnage. Les personnages travaillant à la S.D.N. notamment permettent à l'auteur de défendre une éthique. Cohen va à rebours des préoccupations du Nouveau Roman qui cherche à déconstruire le personnage et à montrer l'opacité de la conscience. Hormis le couple des héros, peu de personnages bénéficient d'une intériorité complexe. Ils sont plus souvent des supports incarnant des valeurs (bonnes ou mauvaises) et leur appréciation par l'auteur est immédiatement identifiable.

1 Laure Michon-Bertout, *L'écriture de l'histoire dans l'œuvre d'Albert Cohen*, Caen : Presses universitaires de Caen : Publications des universités de Rouen et du Havre, 2005, p. 98-99.

2 *Ibid*, p. 115.

3 Il ne réapparaît plus qu'à travers les discours des autres personnages par la suite, notamment dans le discours de Mrs Forbes : « le pauvre mari [a] tenté de se suicider le jour même de la fuite des coupables. Enfin, on a pu le sauver. » (p. 823), et dans celui de Mariette qui nous apprend qu'elle a sauvé Adrien (p. 893).

4 *Belle du Seigneur*, p. 329.

2.2. Des personnages au service d'une idéologie

Au dix-neuvième siècle, de nombreux romanciers mettent en scène des types humains. Au lieu d'être individualisés, leurs personnages sont mis au service de la représentation d'un groupe social. L'on peut citer le Rastignac de Balzac qui incarne le type de l'ambitieux ou Gavroche qui porte en lui les caractéristiques du « gamin parisien » victime innocente des circonstances historiques (l'insurrection républicaine). On connaît l'attachement d'Albert Cohen à ses racines juives. Or, dans *Belle du Seigneur* comme dans l'ensemble de son œuvre, les personnages juifs, notamment Solal et les Valeureux jouent un rôle primordial dans la diffusion de l'*ethos* de l'auteur.

2.2.1. *Solal : un personnage archétypal ?*

La condition du Juif en occident se pose dès *Solal :* le héros ne parvient pas à intégrer la famille de son épouse, Aude, et le premier roman s'achève sur l'errance de Solal transfiguré en figure christique. Dans *Belle du Seigneur*, les enjeux de la représentation du personnage principal prennent une ampleur particulière puisque entre la parution de *Solal* et de *Belle du Seigneur*, un génocide a eu lieu. Dans le roman de 1968, le discours idéologique se radicalise et le personnage de Solal est mis au service de la cause de l'auteur. Ainsi, Cohen exploite sa condition de Juif persécuté par l'histoire pour appuyer sa démonstration comme le souligne Laure Michon-Bertout : « Les trois codes de sympathie convergent donc pour centrer l'attention sur le personnage de Solal et donner de lui l'image d'une victime innocente. Or, si cette image favorise la lecture participative en jouant pleinement sur l'exploitation du pathétique, elle opère également un glissement subreptice de l'affectif à l'idéologique »[1]. Au lieu d'être un personnage morcelé comme dans les romans modernes, Solal est un personnage traditionnel au sens où l'entend Alain Robbe-Grillet, c'est-à-dire « constamment sollicité, accaparé, détruit par ces interprétations que l'auteur propose [...] »[2]. Le lecteur est invité à adhérer à la vision du monde de Cohen et non à la discuter comme dans les romans de la modernité. La présentation du héros dans les premières lignes du roman en fait une figure littéraire traditionnelle et même archaïque :

1 *L'Écriture de l'Histoire dans l'œuvre d'Albert Cohen*, *op. cit.*, p. 129.

2 *Id.*

> Le début de *Belle du Seigneur* présente Solal suivant une facture littéraire assez traditionnelle. Le héros est conforme à l'image classique du héros princier sur son cheval, accompagné d'un domestique (*"valet d'écurie"*), sur la route de la conquête d'une belle (*"Il oserait et elle l'aimerait"*). Le premier alinéa de sept lignes où se déploie cette vision du héros devient l'emblème du livre tout entier : la conquête de la Belle par le Seigneur.[1]

Au début du texte, Solal semble donc s'inscrire dans la lignée des héros de la littérature de chevalerie. Il possède toutes les caractéristiques du personnage romanesque sublime : le personnage est très beau, doté d'une bonne position sociale, cynique (et donc intouchable). Mais cette exposition d'une image traditionnelle, celle d' « un seigneur fier et noble à la conquête du cœur d'une noble dame »[2], va se retourner pour donner lieu à une critique de ce schéma classique par Solal (voir notamment sa révolte contre l'attrait des femmes pour la force physique masculine). Denise Goitein-Galperin note cette évolution de la psychologie du personnage entre le roman de 1930 et celui de 1968 :

> Alors que *Solal* était une sorte de roman d'apprentissage dans lequel le jeune héros, parti à la conquête du monde, effectuait une réussite éblouissante dont il apprenait douloureusement à payer le prix toujours plus lourd du déchirement de soi, *Belle du Seigneur* présente d'emblée un héros souverain de l'occident et pleinement conscient de la bouffonnerie de sa victoire.[3]

Le Solal de *Belle du Seigneur* est beaucoup plus désabusé que celui de 1930. Cette évolution du personnage reflète la mutation de la littérature, plus pessimiste à partir des années 1950 qu'au début du siècle. La modernité du texte consiste à exposer un modèle traditionnel (celui du roman de la passion) avant d'en montrer les rouages. Si le personnage de Solal est moins complexe que celui d'Ariane, c'est parce qu'il prend en charge une fonction idéologique très forte. Il s'agit pour lui de montrer que l'admiration pour les puissants s'opère partout : dans la sphère privée des relations amoureuses entre hommes et femmes, et sur la scène politique et sociale puisque les subordonnés reproduisent envers leurs supérieurs l' « adoration femelle de la force ». Solal n'évolue pas au fil du roman et reste campé sur ses positions éthiques et morales. Mais cette grande cohérence idéologique trouve très vite ses limites car le personnage est saturé de contradictions : il aime les femmes, mais est révolté qu'elles soient attirées par la « gorillerie », il méprise l'argent, mais vit dans des hôtels de luxe, et il n'arrive ni à oublier ses racines juives, ni à les assumer complètement : « Solal se trouve dans une situation privilégiée et intenable de conscience déchirée : totalement juif et totalement occidental, monstre à deux têtes et à deux cœurs dira-t-il lui-même. Il se tient sur une corde raide, lien précaire et indestructible entre deux mondes inconciliables »[4]. Solal est proche du personnage de la tragédie classique. Son identité conflictuelle le confronte à un dilemme irréconciliable qui ne peut trouver sa résolution que dans

1 Véronique Duprey, « Belle du Seigneur : un défi au bon sens », in *Cahiers Albert Cohen n° 8*, p. 260.

2 *Id.*, p. 261.

3 Denise Goitein-Galperin, *Visage de mon peuple : Essai sur Albert Cohen*, *op. cit.*, p. 51.

4 *Id.*, p. 50.

la mort. Comme le souligne Denise Goitein-Galperin, le personnage incarne la souffrance de la condition juive : « Dans *Belle du Seigneur* le héros assumera la fonction de roi martyr, Agneau de Dieu, sacrifié pour le salut de l'humanité. Solal ne sera plus alors l'imitateur du Christ, mais l'image même du Saint d'Israël, l'incarnation du peuple souffrant sur la route sans fin de l'espoir messianique. »[1] La fonction symbolique prise en charge par Solal en fait un personnage garant d'une valeur particulière (la contradiction inhérente au judaïsme pris entre orient et occident), ce qui le rattache aux personnages romanesques traditionnels (le conflit intérieur étant un moteur de l'intrigue). Plus encore qu'un personnage romanesque, Solal est un héros mythique. Le temps ne semble pas avoir d'impact sur le personnage contrairement à Ariane (voir paragraphe 2.1.2. de ce mémoire). Le message de Solal, qu'il martèle d'un bout à l'autre du roman, semble prévaloir sur son caractère romanesque.

2.2.2 *Des types socio-psychologiques*

Les romans modernes tendent à effacer l'identité des personnages. Dominique Rabaté explique que

> les nouveaux romanciers réfutent la notion traditionnelle de personnage, selon des directions différentes. Il ne s'agira donc plus de mettre en scène une individualité typifiée, déterminée, dotée de tous les attributs réalistes (nom, famille, profession, vision du monde), ni de suivre une psychologie romanesque, qui a fait passer ses présupposés pour des vérités immuables.[2]

Belle du seigneur semble s'inscrire en marge de ce mouvement : les personnages principaux (Ariane, Adrien, et même Mariette) ont un nom de famille et un entourage, Solal et Adrien ont une profession puisqu'ils travaillent à la Société des Nations. Cohen nous propose des personnages à l'identité sociale forte. En cela, *Belle du seigneur* se rapproche plus du roman balzacien que des romans modernes. Comme dans la *Comédie Humaine,* Cohen utilise la technique des personnages « reparaissants » avec une plus grande souplesse encore : Solal et les Valeureux sont présents dans tous les romans parce que le narrateur ressuscite ses personnages (le personnage éponyme de *Solal* renaît à la fin du roman et le lecteur retrouve Saltiel et Salomon au début de *Mangeclous*, alors qu'ils ont été tués à la bataille de Kfar-Saltiel dans le roman précédent[3]). Adrien, Hippolyte, Antoinette et Ariane sont présentés furtivement à la fin de *Mangeclous* pour être réintroduits de manière plus

1 *Ibid*, p. 63

2 Dominique Rabaté, *Le roman français depuis 1900*, Paris, PUF, 1998.

3 L'invraisemblance de la réapparition des deux Valeureux est un des ressorts de l'écriture de Cohen. L'auteur place son plaisir de raconter avant la recherche d'une cohérence de la saga romanesque. L'humour de Cohen et la distance ironique du narrateur par rapport à Salomon, qui s'aperçoit qu'il n'est pas mort, rend la situation acceptable pour le lecteur : « "Et quelques heures plus tard je me mets à éternuer et je m'aperçois de mon erreur ! Et je me rends compte que je ne suis pas mort ! Vous pouvez imaginer ma joie !" […] "Quand à mon ami Saltiel, il fut aussi tué comme moi, mais sans en mourir." », *Mangeclous*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 367-369.

développée dans *Belle du seigneur*. Tout comme Eugène de Rastignac[1], personnage incarnant l'ambition, les personnages de Cohen représentent une classe sociale ou un type psychologique. Sans pour autant « faire concurrence à l'état civil »[2], l'auteur propose une vision du monde bipolaire, divisée entre le monde des Gentils et celui des Juifs de Céphalonie.

a) Les personnages occidentaux

Ils se définissent par leur place dans la société et incarnent des types sociologiques.

Ariane l'aristocrate

Ariane se présente elle-même au début du roman comme provenant de l' « aristocratie genevoise » (p. 17). Elle cherche à se distinguer de la famille Deume et estime qu'elle a fait une mésalliance en épousant Adrien. L'expression de son mépris pour la bourgeoisie peut sembler légitime (le portrait que Cohen dresse d'Antoinette et Adrien est peu flatteur), mais il est aussi révélateur d'une forme de snobisme chez Ariane : « les Auble c'est la grande aristocratie genevoise et me voici maintenant dans une famille de petits bourgeois » (p. 43). Le personnage n'est donc pas entièrement positif malgré sa perfection physique. Son caractère aristocratique resurgit dans son attitude envers Mariette lorsqu'Ariane s'aperçoit qu'elle n'a pas lavé et repassé sa robe alors que l'arrivée de Solal est imminente : « Sale Mariette qui aurait dû y penser, elle ! » (p. 707). Dans son accès de colère, ses réflexes de supérieure reviennent : Mariette est la confidente d'Ariane mais avant tout une personne à son service. Son peu de considération pour la servante apparaît aussi lorsque Ariane veut donner sa robe ratée à Mariette (p. 645). Enfin, la distance hiérarchique entre les deux femmes est maintenue par Ariane en présence de Solal afin d'affirmer son rang social. Mariette souligne ainsi le changement d'attitude de sa maîtresse selon qu'elle est ou non avec son amant : « remarquez que quand on est seules elle et moi le matin elle est mignonne, on rigole copines comme cul et chemise, […] mais quand je les sers à table les deux, elle me regarde avec l'air de princesse me considérant moins que pelure de patate » (p. 906). Ariane se caractérise par son oisiveté. Comme Adrien à la S.D.N., elle ne s'adonne qu'à des activités frivoles, rarement intellectuelles ou quand elles le sont, la jeune femme les réalise toujours dans le souci de paraître : « Parfois, le matin, alors qu'elle était absorbée dans quelque tâche solitaire, tout occupée [...] à lire un livre de philosophie qui l'ennuyait, mais il fallait se cultiver pour lui […], elle s'entendait tout à coup murmurer tendrement deux mots […] » (p. 470). Ariane comble le vide de son existence en prenant des bains et en faisant d'infinis

1 Le personnage de Balzac apparaît dans de nombreux romans (*Le Père Goriot*, *Illusions perdues*, *La Peau de Chagrin*...).
2 Honoré de Balzac, Avant-propos de la *Comédie Humaine*, t.1, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 10.

préparatifs pour ses rendez-vous avec Solal. Artificielle quand elle se prend pour une mondaine[1], elle touche le lecteur lorsqu'elle reste naturelle. Sa propension à se raconter des histoires d'animaux en fait une femme-enfant qui se place du côté du rêve contrairement à Antoinette, détestable de pragmatisme. Beaucoup plus sympathique que sa belle-mère, Ariane reste coupée de la réalité en se cloîtrant dans sa chambre et en se réfugiant dans l'imaginaire. Cependant cette capacité à créer des mondes fabuleux trahit en même temps sa frivolité aristocratique : à l'heure de la montée du nazisme, elle procède à un « enromancement du monde »[2] avec Solal en « recré[ant] un paradis perdu »[3] : « Les histoires d'animaux ne peuvent être racontées qu'en comité restreint ; seul avec soi-même ou en compagnie de l'aimé(e). On est isolé dans un monde qui n'a plus aucun rapport avec la société. Les seuls protagonistes rencontrés seront les bêtes ».[4] Malgré une volonté louable de transcender le monde, le roman montre des héros qui se désengagent du réel de façon dangereuse.[5]Ariane est donc à mi-chemin entre le type social de l'aristocrate et le personnage romanesque.

Adrien le fonctionnaire

Adrien est une caricature de fonctionnaire bourgeois qui veut parvenir par tous les moyens. L'exploitation de ce personnage permet d'en faire l'emblème de sa classe sociale (la plupart de ses collègues à la S.D.N. ne valent guère mieux que lui). Il se caractérise par une totale absence d'efficacité et de déontologie : lorsqu'il nous est présenté au chapitre IV, on apprend qu'il revient d'un faux congé maladie (p. 56) et qu'il a tendance à repousser le travail urgent (p. 63, p. 129). Sa propension à imiter les autres est le signe qu'il s'agit d'un personnage creux, incapable d'originalité dans ses choix[6]. Comme le souligne Gérad Valbert, l'élaboration de ce personnage typé sociologiquement permet à Cohen de faire la satire de la bourgeoisie : « Mettant en procès le conformisme occidental, *Belle du Seigneur* est un roman profondément antibourgeois. »[7]

1 Voir la planification méticuleuse de sa soirée avec Solal au chapitre XLV.

2 Expression employée par Mail-Anne Mathis dans son article « Le bestiaire dans Belle du Seigneur, in *Cahiers Albert Cohen n°8*, *op. cit.*, p. 89.

3 *Ibid*, p. 91.

4 *Id.*

5 Au contraire de ses héros, Cohen s'est investi sur le plan politique au cours de sa vie. *Belle du Seigneur* témoigne d'un besoin de renouer avec le romanesque amoureux.

6 Contrairement à Ariane qui cherche à se démarquer le plus possible de ses pairs. On le voit à plusieurs reprises, lorsqu'elle s'autoproclame « la plus belle femme du monde » (*Belle du Seigneur*, p. 44) par exemple, et méprise les autres femmes : « Les autres, que savaient-elles faire, les autres ? S'épiler, ou se mettre des soutiens-gorge avec baleines pour dissimuler leur déshonneur, ou se faire plomber les dents, ou bêler qu'elles avaient le vague à l'âme, ou se vernir les ongles d'horrible rouge pour plaire à d'horribles hommes […] ? », *Belle du Seigneur*, p. 652.

7 Gérard Valbert, *Albert Cohen, le seigneur*, Grasset, 1990, p. 389.

Antoinette la bourgeoise

Comme Adrien, Antoinette se caractérise par son grand pragmatisme. Elle s'oppose donc aux personnages qui se situent du côté du rêve : Solal et Ariane qui se racontent des histoires d'animaux, les Valeureux doublement décalés (par rapport à la réalité et à l'occident). Économe, elle fait preuve d'un souci de l'élaboration des dîners quasi obsessionnel :

> [J]'avais projeté des rougets grillés pour midi et je ne sais pas si au frigo ils pourront résister jusqu'à demain midi, vu que ça serait dommage d'en manger le soir, surtout après le grand lonche que nous aurons tout à l'heure, mais tant pis on les mangera ce soir, et la quiche de ce soir on la mangera demain à midi vu qu'une quiche craint moins que des rougets. (p. 33)

À plusieurs reprises, Antoinette montre qu'en raison de son appartenance sociale, elle ne connaît pas les codes mondains : l'extra lui explique que les serviettes ne se plient pas en éventail (p. 195) et la composition du menu pour la venue de Solal achève de discréditer les bourgeois Deume aux yeux du domestique et du lecteur : « C'est de la foutaise son menu, dit l'extra à Martha. Jamais rien vu de pareil. De la bisque et puis du homard, et du caviar en plus, à ce qu'il paraît ! Et puis du ris de veau, et puis des bécassines et puis du foie gras ! Ils ont foutu n'importe quoi après n'importe quoi, on voit tout de suite que ça n'a pas l'habitude. » (p. 196). Plus encore qu'un personnage-type à la manière de Balzac, Antoinette est une caricature au service de la satire sociale. La distance ironique de Cohen vis-à-vis de son personnage rend le portrait de Mme Deume moderne.

Mariette la bonne

Mariette se définit d'abord par ses occupations domestiques : elle nettoie la propriété (p. 548) et fait les vitres (p. 580). Ses références culturelles la situent socialement : elle fait allusion à Édith Piaf (p. 558) et ses lectures sont populaires (p. 589). Mariette est l'archétype de la servante dénuée de culture officielle. C'est pourquoi elle a du mal à assimiler certaines références littéraires et les déforme[1]. Mariette accorde également une grande importance à la nourriture et refuse le gâchis, ce qui la rattache au prolétariat : « j'ai dû tout manger dans la tristesse, pour quand même pas que ça se perde » (p. 578). Le discours de la bonne est saturé de références aux fonctions organiques : l'alimentation qui prend des proportions énormes (p. 900, 906), la sexualité (p. 907) et les « besoins » (p. 901). Mariette prend en charge une parole non-officielle (permise par son statut social populaire) qui constitue un contrepoint de l'espace du romanesque amoureux.

1 Exemple : « tartufle » (p. 898) pour « Tartuffe ».

Les principaux personnages occidentaux ont tous des caractéristiques sociologiques très marquées. Cependant, pour l'auteur juif, l'enjeu éthique le plus fort se situe dans la représentation des Valeureux.

b) Les personnages juifs

Évelyne Lewy-Bertaut explique ainsi la fonction des Valeureux dans *Belle du Seigneur* :

> Les Valeureux ponctuent *Belle du Seigneur* à trois reprises : aux chapitres XII-XIII-XV, XIII-XXVI et LXXIII-LXXVII. Tous ces passages se situent à Genève et explorent, à travers le prisme grossissant de la famille Deume, emblématique de la bourgeoisie protestante, et celui de la Société des Nations, porteuse des idéaux européens, les traits idéologiques et psychologiques annonciateurs de la faillite morale collective. *L'étrangeté* des Valeureux, leur appartenance à l'Orient et à une autre Loi, tous deux intemporels, permettent de dénoncer cette faillite annoncée à travers le burlesque des situations et des dialogues.[1]

Ces personnages ont donc avant tout une dimension symbolique très forte et incarnent des valeurs qui prennent le pas sur leur dimension romanesque.

Des personnages types de la tradition romanesque...

Le lecteur est instantanément frappé par l'extraordinaire vigueur des personnages des Valeureux : figures de l'excès, ils appartiennent à la tradition des bouffons des romans traditionnels. Se caractérisant par leur dimension grotesque, ils détonnent avec l'idylle que vivent Solal et Ariane d'un côté, avec la médiocrité bourgeoise de la famille Deume de l'autre. Mikhaïl Bakhtine définit ainsi le style grotesque : « L'exagération, l'hyperbolisme, la profusion, l'excès, sont, de l'avis général, les signes caractéristiques les plus marquants du *style grotesque* »[2]. Les référents à la sexualité[3], aux sécrétions corporelles[4] et l'importance de la nourriture[5] chez les Valeureux en font des personnages de la tradition folklorique :

> Le mode grotesque de représentation du corps et de la vie corporelle a dominé pendant des milliers d'années dans la littérature écrite et orale. […] les formes grotesques de corps prédominent dans l'art non seulement des peuples non européens, mais même dans le folklore européen (surtout comique) ; de plus, les images grotesques du corps prédominent dans le langage non officiel des peuples, surtout là où les images corporelles ont un lien avec les injures et le rire ; de manière générale, la thématique des injures et du rire est presque exclusivement grotesque et corporelle ; le corps qui figure dans toutes les expressions du langage

1 Évelyne Léwy-Bertaut, « Mais où sont passés les Valeureux dans *Belle du Seigneur* ? », in *Cahiers Albert Cohen n° 9, Albert Cohen face à l'histoire*, 1999, p. 76.

2 Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Gallimard, 1970, p. 302.

3 Michael s'adresse ainsi aux autres Valeureux : « Ah, chers cousins, quelle ressource, ces dames d'Europe, pour un homme muni de ce qui convient pour le divertissement des nuits ! », *Belle du Seigneur*, p. 732.

4 Le premier adjectif qui qualifie Michaël dans la présentation qu'en fait Cohen dans *Belle du Seigneur* est l'adjectif « transpirant », p. 141.

5 Voir le repas de Mangeclous pris avec Hippolyte au chapitre XXV et celui des Valeureux devant la maison des Deume (*Belle du Seigneur*, p. 727-728).

> non officiel et familier est le corps fécondant-fécondé, mettant au monde-mis au monde, mangeur-mangé, buvant, excrétant, malade, mourant [...] [1].

Les Valeureux sont en marge de la société occidentale. C'est pourquoi ils sont les garants d'un discours non officiel populaire axé sur le corps, la nourriture et les grossièretés. La dimension hyperbolique associée au personnage de Mangeclous permet d'introduire le *carnavalesque*[2] dans le roman, à la manière de Rabelais :

> Ce comique est pour beaucoup démesure. Avec ses excentricités loufoques, Mangeclous est une incarnation de l'excès, autant qualitative que quantitative. Clown au corps difforme tout en bosses et en creux, il est d'une éloquence aussi monstrueuse que sa gourmandise est bavarde. Poète de la scatologie et champion de l'incongruité, il met l'univers sens dessus dessous, dans une conception carnavalesque de la société où triomphe le bas corporel bakhtinien. Bouffon grotesque et inadapté congénital, il démasque l'envers comique – insolite, scandaleux, dérisoire – du monde, des choses et des hommes. [3]

Mangeclous endosse les caractéristiques du bouffon des romans rabelaisiens dont la fonction est de faire trembler les bases de la noblesse et de réhabiliter le *bas corporel*. La vérité se situe du côté de ces personnages marginaux qui assument pleinement leur dimension corporelle et non du côté des héros qui s'efforcent de nier leurs besoins naturels pour préserver la perfection de leur relation :

> Chez Cohen le grotesque des borborygmes, des vents, des éternuements ou de toutes les manifestations corporelles déplacées et inattendues, voire scatologiques, met à mal la sacralité forcée de la passion amoureuse ; au contraire, dans la représentation des Juifs bossus et contrefaits, c'est du grotesque que surgit le sublime par un renversement antithétique.[4]

Dans *Belle du Seigneur*, Cohen met donc en pratique la notion de carnavalesque théorisée par Bakhtine en réhabilitant les personnages juifs et en rabaissant la passion des amants. La fonction des personnages des Valeureux est donc plus idéologique que dramatique, c'est pourquoi ils n'évoluent pas au cours du roman ni même au cours du cycle romanesque. Incarnant des idées, ils ne sont pas dotés d'une grand profondeur psychologique et ne connaissent pas de conflit intérieur contrairement à Solal par exemple. Jean Blot souligne cette dimension archétypale des Valeureux qui les empêche d'être des personnages romanesques :

> [L]'évolution qui est le propre des personnages romanesques leur demeure interdite. Héros d'une épopée, ils ont la simplicité du genre auquel ils appartiennent. Leur portrait tient en quelques traits et en quelques gestes qu'ils ne se lassent pas de répéter. Ils n'ont pas de caractère, mais un rôle que signale un masque et qui se

1 Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p. 317.

2 Notion théorisée par Mikhaïl Bakhtine dans *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, coll. « Tel », 1987. Voir le chapitre III « Les formes et images de la fête populaire » : à l'occasion du carnaval, la hiérarchie et les valeurs sociales sont temporairement inversées. Le peuple a la possibilité de prendre le rôle de la classe dirigeante et de rabaisser le roi en en faisant un bouffon.

3 Judith Kauffmann, « Pourquoi l'homme plutôt que rien ? Incongruité et démesure chez Albert Cohen humorialiste », in *Albert Cohen dans son siècle*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, *sd* Alain Schaffner et Philippe Zard, p. 286.

4 Alain Schaffner, *Albert Cohen, le grandiose et le dérisoire*, p. 191.

> définit par des attributs: Saltiel est la bonté, Salomon l'innocence, Mangeclous la sagesse et l'imposture, Mattathias l'avarice, Michael la force.[1]

Les Valeureux ne vieillissent pas[2]. Ils ne sont pas soumis à la temporalité romanesque et réapparaissent dans chaque roman sans jamais évoluer sur le plan physique ou psychologique comme ce serait le cas pour un personnage romanesque. Denise Goitein-Galperin observe que « les cinq Valeureux sont ainsi présentés à maintes reprises sans le moindre changement, la moindre évolution. Ils vivent éternellement dans l'île enchantée. Même la mort est sans prise sur eux : durant leur bref passage en Palestine, ils sont "tués sans mourir". »[3] Ces personnages sont donc plus épiques que romanesques. Ils ne sont pas traditionnels mais véritablement archaïques et construits sur un modèle antérieur au genre romanesque. Marthe Robert observe ainsi une similitude entre le personnage épique et les personnages cohéniens :

> […] son œuvre présente des traits épiques marqués. Non pas seulement dans des personnages que l'on pourrait qualifier d' « homériques », mais une certaine répartition de l'espace romanesque, qui reflète, bien entendu en toute ironie, celle de l'épopée classique. Dans le cosmos épique, les dieux, les héros, les mortels, exercent respectivement leurs fonctions dans des sphères bien définies, qu'ils ne sont plus libres de quitter. Là, les fonctions et les attributs étant distribués une fois pour toutes, personne ne peut en changer. Je trouve quelque chose d'analogue chez Albert Cohen dont les héros, pourvus d'attributs fixés dès le début, parcourent un cycle d'aventures, sans jamais vraiment évoluer. À la différence du héros de roman qui, lui, grandit, mûrit, vieillit, bref, change sans cesse sous les yeux du lecteur. C'est en ce sens que je tiendrais Cohen pour un poète authentiquement épique plutôt que pour un romancier.[4]

Dans *Belle du Seigneur*, les Valeureux incarnent tous une qualité morale et se comportent selon un même schéma d'un bout à l'autre du cycle romanesque. Cependant, comme le souligne Marthe Robert, Albert Cohen transpose le modèle épique dans un cadre contemporain. Cette transposition produit un effet de décalage des Valeureux par rapport à leur environnement et donc une distance ironique. Le caractère épique des personnages et de l'écriture cohénienne dans le contexte d'écriture font de *Belle du Seigneur* un roman moderne.

… mais modernisés

Les Valeureux sont les représentants de la judéité en occident. Totalement juifs, ils ne se définissent que par leur origine : Cohen en fait donc des types sociologiques . Cependant, leur comportement n'est pas

1 Jean Blot, *Albert Cohen*, *op. cit.*, p. 251.

2 Ou peu : au début de *Solal*, Saltiel a cinquante-cinq ans (in *Œuvres*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993, p. 90). Quand on le rencontre dans *Belle du Seigneur*, il en a soixante-quinze (voir *Belle du Seigneur*, p. 140) et Cohen remarque son vieillissement : « Il se sentit soudain très las, appuya son front contre sa main, ferma les yeux et s'endormit brusquement, car il était vieux. », *Belle du Seigneur*, p. 178.

3 Denise Goitein-Galperin, *Visage de mon peuple*, Librairie A.-G. Nizet, 1982, p. 42.

4 Propos de Marthe Robert recueillis par Alain Schaffner et Philippe Zard, « Un entretien avec Marthe Robert », *Cahiers Albert Cohen n° 3 : Albert Cohen et la tradition littéraire* : Filiations et ruptures (II), p. 13-14.

fidèle à la Loi juive. Norman Thau souligne ce paradoxe : « Le fait est connu, mais on ne le souligne jamais assez : chez Cohen, *l'univers juif* (ce que le texte lui-même appelle le ghetto) *est très peu juif*. Les personnages sont déclarés juifs, ils ne se comportent pas "en juifs". Le judaïsme en tant que tel – doctrine, pratique – est absent »[1]. En effet, Saltiel fait preuve d'une grande souplesse dans sa pratique religieuse puisqu'il est « féru […] de l'Ancien Testament et même, en grand secret, du Nouveau »[2]. Piotr Sadowski considère même que l'Oncle est devenu athée[3] dans *Les Valeureux*. Mangeclous transgresse l'un des dix Commandements puisqu'il est surnommé « Bey des Menteurs »[4]. D'autre part, il contrevient aux enseignements de la Bible hébraïque en omettant de manger kascher : dans *Les Valeureux*, il mange du porc dans l'avion : « Que de bonnes choses ! Des hors-d'œuvre variés ! Du poulet ! Des pommes de terre frites et nombreuses ! Et même du jambon ! "Comment, tu manges du porc ? souffla Salomon épouvanté. – Le jambon est la partie juive du porc, dit Mangeclous. Tais-toi, et si tu me dénonces à Saltiel je t'écrase le pied." »[5] Mangeclous est un Juif occidentalisé. Son discours est contaminé par l'anglais et la culture anglophone : devant Hippolyte, il se présente coiffé d'un chapeau haut-de-forme et avec une canne de golf[6]. Il se rebaptise « Sir Pinhas Hamlet »[7] et se déclare propriétaire « de la moitié du Shropshripshire »[8].

Les personnages des Valeureux ne visent pas à produire un effet de réel mais sont constitués de clichés antisémites : Cohen exagère délibérément les traits attribués traditionnellement aux Juifs. Mangeclous a la « barbe fourchue » (p. 140), Mattathias se caractérise par son avarice (il est « veuf par économie » p. 141) et dans *Les Valeureux*, il est désigné par une succession de qualificatifs destinés à montrer son attrait pour l'argent : « Mattathias Solal, dit Capitaine des Avares, dit Mâche-Résine, dit Veuf par Économie, dit Compte en Banque »[9]. Cohen se joue du cliché antisémite du Juif avare, ce que montre l'exagération humoristique : « Lorsqu'il entendait parler d'argent, ses oreilles frémissaient et accomplissaient un quart de cercle »[10]. La démesure de la description du personnage permet de tourner en dérision les clichés antisémites et de fournir une image cohérente du type juif : les Valeureux « forment un groupe et non des personnes, un nous et non

1 Norman David Thau, « Cohen et Zangwill : Juifs sans judaïsme et judaïsme sans Juifs ? », In *Albert Cohen dans son siècle*, *sd* Alain Schaffner et Philippe Zard, p. 50.

2 *Belle du Seigneur*, p. 140.

3 Piotr Sadkowsky, « *Les Valeureux* ou une postmodernité cohénienne », In *Cahiers Albert Cohen n° 17*, *Albert Cohen et la modernité littéraire*, p. 72-73.

4 *Les Valeureux*, in *Œuvres*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, *op. cit.*, p. 817.

5 *Ibid.*, p. 975-976.

6 *Belle du Seigneur*, p. 293.

7 *Id.*

8 *Id.*

9 *Les Valeureux*, in *Œuvres*, *op. cit.*, p. 860.

10 *Ibid.*, p. 860.

des moi » selon Jean Blot[1]. Malgré cette image unifiée des Valeureux, fédérés par leur dimension excessive, il y a bien une diversification des traits attribués aux Juifs. Cohen a construit un personnage collectif aux multiples facettes : chacun des Valeureux endosse un trait dominant de celui-ci. L'identité de ces personnages est donc multiple et symbolise la complexité de l'être mise en valeur dans les romans modernes.

Tous dotés d'un trait particulier, les Valeureux participent de l'esthétique de la caricature. La fonction de ces personnages comiques semble résider dans leur effet cathartique. La modernisation consiste à reprendre des types malveillants de l'imaginaire antisémite (le Juif avare, hypocrite...) pour en inverser la portée : chez les Valeureux, l'hypocrisie se retourne aussitôt en sincérité et l'avarice en générosité, ces défauts n'étant qu'apparents. Denise Goitein-Galperin note que les Valeureux sont « pratiquement tous inefficaces ; malins et simplets ; géniaux et absurdes ; habiles à se procurer de l'argent par des moyens ingénieux, naïfs et assez peu orthodoxes […] »[2]. L'inefficacité romanesque et l'exacerbation des défauts des Valeureux les rendent paradoxalement attachants. Le renouvellement de ces personnages archétypaux réside dans l'inversion des valeurs. Même si Mangeclous est affublé d'autant de défauts qu'Antoinette Deume, il n'est pas condamné comme elle par Cohen mais au contraire valorisé. Parce qu'ils ne sont pas affectés par la corruption occidentale, leurs défauts valorisent les cinq cousins au lieu de les rabaisser : « La pureté des personnages céphaloniens transfigure pourtant des travers qui, dans le monde occidental, suffiraient à faire condamner sans appel le personnage qui en serait affligé. Ainsi, l'amour de l'argent et de la puissance, si répréhensible quand il s'agit d'Adrien, se voit presque excusé chez Mattathias […] »[3]. Cohen fait le portrait de personnages correspondant aux clichés antisémites pour faire ressortir la profonde intégrité des Juifs qui contraste avec l'hypocrisie occidentale. L'intervention de ces personnages décalés dans *Belle du Seigneur* fait ressortir l'hybridité du roman – à la fois roman d'amour, roman comique et roman d'aventures – caractéristique du roman moderne qui fait éclater les frontières entre les genres. Dans l'ensemble de son œuvre, Cohen se joue en toute conscience des clichés antisémites. L'excès renforce la vitalité des Valeureux chez qui tout (comportement, nourriture, parole...) est amplifié. La grande présence des Valeureux (même si elle se déploie sur peu de pages dans *Belle du Seigneur* pour des raisons éditoriales) contraste avec l'effacement du personnage dans les romans modernes, et tel qu'il est pratiqué notamment par les nouveaux romanciers.

1 Jean Blot, *Albert Cohen*, *op. cit.*, p. 251.

2 Denise Goitein-Galperin, *Visage de mon peuple*, *op. cit.*, p. 183.

3 Alain Schaffner, *Le goût de l'absolu : l'enjeu sacré de la littérature dans l'œuvre d'Albert Cohen*, *op. cit.*, p. 185.

2.3. Une pluralité de voix

Belle du Seigneur est composé d'une grande diversité de personnages-types mais ceux-ci sont modernisés : au vingtième siècle, les personnages sont avant tout des êtres de langage qui perdent leur consistance physique. À l'époque à laquelle Albert Cohen publie son roman, les écrivains s'intéressent de plus en plus à l'intériorité : on peut penser notamment à Nathalie Sarraute qui déconstruit la notion de personnage en réduisant les protagonistes à l'anonymat. Dans *Les Fruits d'Or*[1], la romancière met en scène des voix désincarnées et les personnages sont privés d'identité et de description physique. Cependant, il ne s'agit pas d'un phénomène nouveau puisque de nombreux auteurs expérimentent le procédé du monologue intérieur dès le début du vingtième siècle. James Joyce et Virginia Woolf expérimentent ainsi la technique du *courant de conscience* dans les années 1920. Dans *Ulysse* (1922), Joyce épouse la conscience des personnages en retranscrivant leurs pensées. Dans *Mrs Dalloway* (1925), Virginia Woolf multiplie les points de vue pour rendre compte de la complexité de la réalité, de la diversité des expériences et des sensations. Pour Virginia Woolf, la transcription d'un flux continu importe plus que la cohérence des personnages. Dans *Les Vagues*, roman choral publié en 1931, elle montre l'évolution des personnages de l'intérieur : les monologues des enfants sont plus simples (aussi bien sur le plan du style que des thèmes abordés) que ceux des adultes qu'ils deviendront à la fin du roman. Le monologue intérieur est donc une technique répandue depuis des décennies au moment de la publication de *Belle du Seigneur* mais il faut rappeler que le roman a été écrit dans les années 1930, à une époque où le procédé était novateur. On peut donc parler chez Albert Cohen d'une modernité décalée.

2.3.1. *Un déséquilibre hiérarchique entre les différentes voix*

Comme Virginia Woolf, Albert Cohen fait une grande utilisation du monologue intérieur. Cependant, il procède à une hiérarchisation plus marquée entre les différentes voix de ses personnages. Il utilise donc une technique moderne pour donner la parole à ses personnages tout en portant un regard sur chacun d'eux. La très forte présence de l'idéologie de l'auteur fait que toutes les voix n'ont pas la même importance : Contrairement à Mariette,

> Ariane et Solal sont plus porteurs de message, car leur autorité paraît plus grande. […] En réalité, le peu d'autorité que nous accordons à Mariette provient de sa maladresse à constituer le récit et à manier la langue. […] Le tissu de citations déformées par la servante ne discrédite pas le témoignage de Mariette, mais

1 Nathalie Sarraute, *Les Fruits d'Or*, Gallimard, Folio, 1963.

> la validité de ses commentaires, sa capacité à vraiment juger une situation. […] Solal représente le cas presque opposé : il est le personnage qui a le plus d'autorité – en tant que narrateur – auprès du lecteur.[1]

La spécificité de la langue de chaque personnage est donc très liée à son autorité. Cohen offre bien un discours sur le monde puisque toutes les voix n'ont pas la même valeur. Le dialogue des tricoteuses par exemple est discrédité par l'admiration pour le fascisme dont ces femmes font preuve et par l'accumulation de clichés antisémites dont leur discours est parsemé[2]. Si toutes les voix n'ont pas la même autorité, c'est qu'un narrateur organise le récit.

2.3.2. *La clarté du texte malgré la polyphonie*

Dans *Belle du Seigneur*, on assiste à une modernisation du monologue intérieur par rapport aux années 1930. Antoine Compagnon note que dans le roman français, ce procédé a progressivement pris une autre fonction que chez James Joyce, l'un des initiateurs du monologue intérieur :

> Procédé d'exploration de la pensée intime en formation chez Joyce, le monologue intérieur s'est toutefois transformé dans le roman français en un dispositif tout autre, à savoir le moyen d'illustrer la relativité des points de vue. L'accent sera mis non sur la confusion dans laquelle il faut pénétrer, mais sur l'intelligibilité supérieure qu'il procure en exposant les arrières-plans de la conscience.[3]

Contrairement au monologue intérieur du début du siècle, celui de *Belle du Seigneur* correspond assez bien à cette évolution du procédé qui analyse la psychologie des personnages. Dans le roman de Cohen, le monologue intérieur a pour fonction d'expliquer l'intériorité des personnages et non de montrer l'opacité de la conscience. Par le biais du monologue, le lecteur a accès aux pensées des différents personnages. La clarté du texte est permise par la présence d'un « archinarrateur », selon l'expression de Claire Stolz, « qui domine totalement la narration »[4]. Cet archinarrateur organise le récit et les différentes voix entre elles pour fournir un texte traditionnel cohérent, avec assez peu de brouillage énonciatif. Il a aussi pour fonction de proposer une parole qui se démarque du foisonnement de voix dans le roman. Celle-ci s'exprime de façon très claire au chapitre LII et permet de définir l'*ethos* du narrateur. Le roman est porteur d'un message et Cohen se rapproche des auteurs engagés de la tradition littéraire[5]. Cependant la modernité de *Belle du Seigneur* s'affirme par une « redéfinition du statut du narrateur ». Selon Claire Stolz, « il n'est plus celui qui assume complètement la narration, mais il en fait partie dans un statut qui reste intermédiaire entre celui d'un narrateur purement

1 Claire Stolz, *La polyphonie dans* Belle du Seigneur, *op.cit.*, p. 270-271.

2 « C'est la faute aux Juifs » p. 854, « Un Juif c'est toujours un Juif » p. 855, « j'aime bien le Duce il a quelque chose de martial c'est le grand homme » p. 855, « Mussolini a un si bon sourire » p. 856...

3 Antoine Compagnon, *La littérature française : Dynamique et histoire*, t. 2, *op.cit.*, p. 631.

4 Claire Stolz, *La polyphonie dans* Belle du Seigneur, *op. cit.*, p. 253.

hétérodiégétique et celui d'un narrateur homodiégétique »[1]. Le narrateur cohénien n'est ni tout à fait au même niveau que les autres voix du roman, ni complètement organisateur du récit puisque la parole est largement laissée aux différents personnages. Le statut du narrateur se trouve donc à mi-chemin entre tradition et modernité.

2.3.3. *Une polyphonie sans brouillage énonciatif*

Cette oscillation entre roman moderne et roman traditionnel est également visible dans l'équilibre entre récit et discours. Selon Claire Stolz, la prolifération des voix dans *Belle du Seigneur* produit une sorte d' « annexion du récit par le discours »[2]. Les contours des personnages s'effacent au profit de leur voix, ce qui est un signe de modernité. Cependant, il faut tempérer la dimension expérimentale du roman car Cohen pratique assez peu les brouillages référentiels, chaque personnage ayant une voix personnelle et donc identifiable. Hippolyte est reconnaissable à son zézaiement, Martha transforme les voyelles sonores en voyelles sourdes. Antoinette est un cas particulier, en effet elle adopte une prononciation affectée qui lui semble élégante, ce qui trahit son snobisme et la ridiculise[3]. Plus que les autres personnages, Mariette est un être de discours, ce qui la rend moderne. On peut la rapprocher du personnage de Françoise dans *À la Recherche du temps perdu* dont le langage est lié à son statut social : la servante déforme la langue officielle par le recours à la métathèse (« chasse » p. 897 pour « sache », « chesse » pour « sèche » p. 638...), l'élision de certaines syllabes (« jui dis » pour « je lui dis » p. 552), les néologismes(« lévier » p. 548, « popotame » p. 549, « pleumonie » p. 550...), des expressions déformées (« bouc commissaire » p. 557)[4], des erreurs de conjugaison(« boivez » p. 633)[5]. La spécificité du langage de Mariette a été étudiée par Nelly Wolf dans son article « Albert Cohen et la question du style oralisé »[6]. Elle explique que plus qu'une reproduction fidèle de la

5 Dans *Les Misérables* par exemple, Victor Hugo porte un regard accusateur sur la société de son temps, au point qu'un personnage comme Cosette est devenu emblématique de la misère sociale : « [Cosette] devint la servante de la maison./ Cinq ans, dira-t-on, c'est invraisemblable. Hélas, c'est vrai. […] On fit faire à Cosette les commissions, balayer les chambres, la cour, la rue, laver la vaisselle, porter même des fardeaux. », *Les Misérables*, t. 1, Le livre de poche, 1972, p.162. Dans ce passage, la position de l'écrivain est très claire : il s'agit de dénoncer une situation sociale. Le jugement de valeur « invraisemblable », l'interjection « hélas » (commentaire affectif du narrateur), l'énumération qui renforce l'absurdité de la situation (contraindre un enfant à effectuer des tâches pénibles) contribuent à montrer l'investissement de Victor Hugo dans son texte.

1 Claire Stolz, *La polyphonie dans* Belle du Seigneur, *op. cit.*, p. 249-250.

2 *Ibid*, p. 246.

3 « lonche » pour « lunch » p. 33 et 34, « miyeu » pour « milieu » p. 230, « jeuli » pour « joli » p. 235, ...

4 Comme Françoise dans *Du côté de chez Swann* : « Il me ressemble de l'avoir déjà vue ce matin. », in *À la Recherche du temps perdu*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 55.

5 Françoise fait également un usage incorrect de la conjugaison : « Je vas seulement voir si mon feu ne s'éteint pas. », *id.*, p.55.

6 Nelly Wolf, « Albert Cohen et la question du tyle oralisé », in *Cahiers Albert Cohen n°17*.

langue populaire dans la tradition de la *mimesis* aristotélicienne, le discours de Mariette est empreint de la présence de l'auteur (le style de son langage n'est pas spécifique à Mariette mais se retrouve dans d'autres passages de *Belle du Seigneur*).

Bien que des différences se dessinent entre les idiolectes de chaque personnage[1], la spécificité de chaque voix est à nuancer car le plus souvent, ce sont avant tout la situation du monologue dans le récit et les thèmes évoqués[2] qui permettent de savoir assez rapidement qui parle. On rencontre Antoinette pour la première fois par l'intermédiaire de Solal. Son monologue (exprimé à haute voix) est une conversation avec Adrien entendue par Solal : « La voix de la vieille, sûrement. Non mon Didi, ne te fais pas de souci d'être en retard [...] »[3]. La supposition de Solal est confirmée par l'emploi du qualificatif « Didi » puisqu'après une première lecture du roman, le lecteur sait que c'est ainsi qu'Antoinette qualifie son neveu. De plus la présentation de Mme Deume faite par Ariane dans son journal nous met sur la piste. Enfin, en raison de la linéarité du texte, le lecteur identifie assez vite le locuteur des monologues parce qu'il s'attend à entendre parler tel personnage à ce stade du récit : au début du chapitre XVIII, le lecteur sait immédiatement que le locuteur du monologue est Ariane car celui-ci commence par une indication spatiale (« Non, je ne descendrai pas »[4]), or Antoinette nous apprend à la fin du chapitre précédent que la jeune femme est encore à l'étage.

Dans *Belle du Seigneur*, la fonction de la plurivocité est d'exposer différents points de vue. Le roman ne se veut pas une œuvre difficile dans laquelle le lecteur devrait démêler les différents discours pour retrouver leur locuteur. Cohen ne fait donc pas un usage très moderne de la polyphonie puisqu'il est toujours relativement facile de savoir qui parle. En revanche, *Belle du Seigneur* est un roman de son temps car il prend en compte la crise du langage qui traverse le vingtième siècle en représentant l'incommunicabilité entre les êtres.

2.3.4. *Échec de la communication*

Belle du Seigneur est beaucoup plus monologique que dialogique. Véronique Duprey observe que « si *Belle du Seigneur* s'organise autour d'un mélange de voix, ce plurivocalisme n'aboutit jamais au dialogisme

1 La langue d'Ariane est moins familière que celle de Mariette par exemple.

2 Les références au bain et les histoires animalières dans les monologues d'Ariane permettent de savoir que c'est la jeune femme qui parle à partir de la connaissance que le lecteur a du personnage (obsession de la propreté et amour des bêtes).

3 *Belle du Seigneur*, p. 33.

4 *Belle du Seigneur*, p. 201.

mais à la superposition de voix enfermées sur elles-mêmes, à la monodie. »[1] Malgré la prolifération des voix dans le roman et la diversité des discours, la communication entre les personnages semble impossible :

> L'autre n'est jamais rencontré, et les échanges de paroles restent insignifiants puisqu'ils ne se fondent pas sur la reconnaissance d'autrui. Demandes et réponses peuvent s'entrecroiser, mais très vite on s'aperçoit que les interlocuteurs suivent chacun son idée et que plus ils parlent, plus l'incompréhension grandit entre eux.[2]

L'impossibilité pour chacun des personnages d'accéder à l'autre est symptomatique de la crise du langage qui secoue la littérature du vingtième siècle. De ce point de vue, Albert Cohen fait preuve d'un grand pessimisme : la multiplicité de discours sur le monde n'est plus créatrice de sens. Véronique Duprey, prenant l'exemple du dialogue des tricoteuses, remarque que la « polyphonie aboutit à une véritable cacophonie »[3]. La prolifération des discours dans le roman n'empêche pas l'échec de la communication entre les personnages : les Valeureux ne s'intégreront jamais à la société occidentale malgré une parole abondante, Ariane et Adrien ne se comprennent pas (tous deux narcissiques à leur manière, l'un étant obsédé par son ambition, l'autre par sa perfection). La déliquescence de la relation d'Ariane et de Solal est en partie explicable par l'impossibilité d'accéder à l'autre :

> *Belle du Seigneur* pourrait donc se lire, dans ses dernières lignes, comme un résumé tragique du destin juif pendant la seconde guerre mondiale : les persécutions nazies, l'absence de réactions des gouvernements, la mort de millions de Juifs. […] Bien que le héros garde dans sa main celle d'Ariane, la mort ne semble pas réunir les amants. L'un entre dans la cave, l'autre dans une église montagneuse. Situés à l'opposé sur un axe vertical, les deux lieux soulignent l'abîme qui sépare les systèmes de valeurs incarnés par les deux personnages.[4]

Cohen rejoint ainsi l'une des préoccupations de son temps. De nombreux écrivains du vingtième siècle ont le sentiment que la littérature est impuissante à dire le monde, à l'interpréter. *Belle du Seigneur* reste cependant un roman très traditionnel par son univers de personnages qui sont pour beaucoup fortement caractérisés (comme chez Zola ou Balzac) et dont la conscience n'est pas opaque comme dans les romans modernes. La grande diversité de personnages et de voix permet de rendre compte de la diversité du monde représenté.

Dans l'ensemble, les personnages de *Belle du Seigneur* sont très traditionnels : ils possèdent un nom, des caractéristiques fortes, une histoire pour les plus importants, et une voix identifiable. Le roman recrée un microcosme social dans lequel les différents milieux (noblesse, bourgeoisie, peuple, marginaux) se trouvent représentés . Cet univers de personnages permet d'instaurer une dimension mimétique héritée du dix-neuvième

1 Véronique Duprey, « Belle du Seigneur, un défi au bon sens », in *Cahiers Albert Cohen n°8*, *op. cit.*, p. 299.

2 *Id.*, p. 300.

3 *Ibid.*, p. 297.

4 Laure Michon-Bertout, *L'écriture de l'histoire dans l'œuvre d'Albert Cohen*, *op. cit.*, 2005, p.136.

siècle. Avec le Nouveau Roman, cette vocation du roman à représenter le réel disparaît. Dans son chapitre intitulé « La désagrégation de l'histoire » et consacré à Alain Robbe-Grillet, Nathalie Piégay-Gros explique que contrairement aux romans de Balzac, le Nouveau Roman renonce à dire le monde : « Les romans balzaciens croient en la cohésion du monde représenté et ne mettent pas en doute la capacité du récit à la mimer et à l'expliquer. C'est cette relation mimétique transparente et innocente que récuse avec force Alain Robbe-Grillet »[1]. Selon cette définition, *Belle du Seigneur* est un roman très traditionnel. La position éthique très forte de Cohen l'amène à donner une image du monde cohérente, avec ses différentes sphères sociales et ses différents acteurs. Dans les *Carnets 1978*, il explique d'ailleurs que le romancier est tous ses personnages : « Le génie, c'est, entre autres, être à la fois une douce femme qui a peur, un enfant plein de foi, qui admire trop et que la société n'a pas détruit, mais aussi un lucide vieillard sans espoir et mécréant, un étalon sensuel, et surtout, surtout, un fou de la sensibilité, qui sent trop, qui sent follement [...] »[2]. Cette citation montre dans le même temps l'ambiguïté de la position de Cohen dans son époque. En effet, l'auteur ne se contente pas de mettre en scène une galerie de personnages pour mimer la réalité. Il propose par la même occasion, à travers leurs voix singulières, une pluralité de *discours* sur le monde. La démarche de Cohen est ambivalente : très démonstratif par moments, notamment à travers la voix de Solal, *Belle du Seigneur* propose néanmoins une vision du monde complexe. L'écrivain ne renonce pas à l'expression d'une parole engagée mais ne cède pas non plus au dogmatisme.

1 Nathalie Piégay-Gros, *Le roman*, *op. cit.*, p. 187.

2 *Carnets 1978*, *op. cit.*, p. 1137.

Partie III : L'engagement et ses limites

La cohésion du monde représenté dans *Belle du Seigneur* s'accompagne de quelques hiatus. Au vingtième siècle, le roman n'est plus une simple représentation du monde s'inscrivant dans la tradition de la *mimesis*. Selon Philippe Dufour, la littérature constitue un discours social sur le monde. Dans son essai *Le roman est un songe*, il oppose une « littérature probante », c'est-à-dire une « littérature à thèse où la morale dramatique est pipée, d'avance donnée »[1], à une « littérature exposante », celle du dix-neuvième et du vingtième siècle, qui questionne plus qu'elle n'affirme :

> La littérature exposante représente cette société minée d'incertitudes. Comment pourrait-elle elle-même dogmatiser ? Le roman du XIX[e] siècle n'est plus porté par les convictions philosophiques des Lumières, rêvant un bonheur individuel ou collectif. Il ne cède pas à la tentation du roman à thèse fin de siècle quand les Paul Bourget ou Maurice Barrès au nom d'un ressaisissement moral confondront littérature et propagande.[2]

Albert Cohen va plutôt à rebours de cette tendance générale. Son œuvre est porteuse de valeurs sociales, humanistes et d'un discours sur l'amour-passion assez tranché. Mais malgré cette position éthique très forte de l'auteur qui va dans le sens d'une dénonciation des mécanismes sociaux, *Belle du Seigneur* offre une vision du monde multiple et met en scène des discours divergents et parfois contradictoires qui permettent au lecteur de questionner le contenu éthique et romanesque du roman. En dépit d'aspects très démonstratifs du texte qui peuvent rattacher *Belle du Seigneur* à la tradition des romans à thèse, Albert Cohen instaure un espace de discussion permettant d'établir une « polyphonie interprétative » selon les termes d'Alain Schaffner.

3.1. Une littérature probante ?

3.1.1 *Satire sociale et critique du roman*

Le genre de la satire se développe beaucoup à l'époque classique (dix-septième et dix-huitième siècles). Dans les ouvrages satiriques, les écrivains procèdent à une peinture des mœurs dont l'exemple-type est l'œuvre de Jean de La Bruyère *Les Caractères*, parue en 1688 et inspirée des *Caractères* du philosophe grec Théophraste. La dimension morale et la tonalité ironique sont caractéristiques de la satire. Comme les

1 Philippe Dufour, *Le roman est un songe*, Editions du Seuil, coll. « Poétique », 2010, p.27.

2 *Ibid.*, p. 33.

poètes de la tradition satirique, Cohen a pour objectif de souligner les tares de la société, la médiocrité n'épargnant ni les plus hautes sphères politiques (la S.D.N. en est la parfaite illustration) ni les classes populaires gagnées elles aussi par l'antisémitisme.

a) Satire des relations sociales

La bourgeoisie est présentée comme un monde de faux-semblants dans lequel l'hypocrisie est omniprésente. Le personnage d'Antoinette cherche à effacer la distance sociale entre elle et Solal, ce qui la rend encore plus ridicule : « Dans l'épisode emblématique de l'invitation de Solal par les Deume, Antoinette Deume pensant faire preuve de distinction ne cesse de multiplier les fautes de goût. Le discours fortement ironique du narrateur condamne, sans aucune ambiguïté, le personnage. »[1] Cette figure totalement négative rapproche le roman de la littérature probante. Privée de profondeur psychologique (le lecteur n'ayant pas accès à son monologue intérieur), Antoinette est accaparée par les commentaires ironiques du narrateur. Par exemple, Cohen utilise l'antiphrase pour renforcer son aspect physique repoussant: « Mme Deume tressaillit et la boulette viandelette se balança, gracieux pendentif »[2]. Lors de l'attente de la venue de Solal, le narrateur adopte un ton faussement solennel pour transmettre au lecteur le sentiment des Deume : « Les minutes étaient nobles et on se sentait les intimes du cher sous-secrétaire général [...]. »[3] Pour ces bourgeois, le temps de l'attente est aussi sacré que le personnage lui-même. À un autre niveau de lecture, ce passage peut être rapproché du texte des Évangiles :

> [L]e banquet improvisé d'Hippolyte auquel Mangeclous se rend sans y être invité renvoie à la préparation du banquet Deume auquel Solal pourtant invité ne se rend pas. [...] Hippolyte ne serait-il pas précisément, à la différence de son épouse Antoinette, invité au banquet de Dieu ? Solal, mis en cause par l'invitation d'Antoinette Deume, est attendu, sinon comme le Messie, du moins comme le Seigneur. Le Seigneur qui ne vient pas au festin inverse le sens de la parabole évangélique (Matthieu, XXII, 1-14, Luc, XIV, 13-14). L'inversion provient de la perversion de l'éthique d'Adrien et d'Antoinette Deume qui, donnant un grand repas, loin d'inviter des "*humbles et des disgraciés*" (Luc, XIV, 13-14) selon les préceptes de leur religion, lancent un "*hameçon d'invitation*" (*BS*, 138) à un surimportant.[4]

Parce qu'Antoinette et Adrien ne méritent pas de rencontrer le Seigneur, l'une à cause de sa fausse religion, l'autre parce qu'il n'est animé que par son ambition sociale et non par la générosité chrétienne, la

1 Laure Michon-Bertout, *L'écriture de l'histoire dans l'œuvre d'Albert Cohen*, *op. cit.*, p. 92.

2 *Belle du Seigneur*, p. 240.

3 *Ibid.*, p. 234.

4 Catherine Milkovitch-Rioux, « Des propos des "bien Ivres" aux rires des Valeureux : Jouissances et réjouissances rabelaisiennes dans le roman cohénien », [en ligne], consulté le 30 mai 2014 sur http://atelier-albert-cohen.org.

rencontre avec Solal est manquée. La dimension symbolique des deux épisodes en miroir (le dîner manqué avec Solal et le repas improvisé d'Hippolyte et Mangeclous) permet à Cohen de montrer de quel côté se situe la vérité : du côté de la simplicité et de la naïveté (Hippolyte) et non du côté du calcul et de l'hypocrisie (Antoinette et Adrien). L'amour du prochain, valeur chrétienne valorisée par l'auteur, est perverti par Mme Deume puisqu'au lieu d'éprouver une pitié sincère devant le malheur des autres, elle se complaît de façon malsaine dans l'évocation de la misère afin de prouver qu'elle est une généreuse chrétienne : elle évoque ainsi « cette admirable aveugle et sourde-muette toujours tellement joyeuse »[1], or l'accumulation de handicaps produit un effet comique qui discrédite l'altruisme d'Antoinette. Cohen dénonce la piété excessive de l'amie d'Antoinette, Mme Ventradour, venue dîner chez les Deume. La dévote s'offense qu'Hippolyte s'apprête à manger alors que la prière n'a pas été dite : « Mais au moment où il se disposait à tremper sa cuiller dans le potage, Mme Ventradour lança violemment sa main contre son cœur et émit un gémissement d'oiseau blessé à mort »[2]. La disproportion entre l'incident anodin et l'état de choc émotionnel dans lequel se trouve Mme Ventradour rend le personnage caricatural. D'autre part, Cohen souligne le fait que sa pratique religieuse n'est pas tournée vers Dieu mais destinée à la mettre en avant : comme Hippolyte, « Mme Ventradour s'impatient[e] aussi, sans trop le savoir. Cette vieille bigote qui vous faisait des prières d'une demi-heure trouvait toujours trop longues celles des autres. »[3] L'intervention du narrateur qui qualifie son personnage à l'aide d'un terme dépréciatif condamne définitivement le personnage.

Les personnages de bourgeois font également preuve d'un grand mépris pour le personnel à leur service. Mme Deume reproche ainsi à la femme de chambre de Mme Ventradour d'être tombée malade au mauvais moment (p. 34). Elle se considère comme supérieure à Martha, sa propre domestique : « Naturellement, en allant à la station des taxis, nous la ferons marcher à quelques pas derrière nous, à cause des voisins. Je le lui demanderai très gentiment. D'ailleurs, ça la gênerait de marcher à côté de nous, elle ne se sentirait pas à sa place » (p. 35). Chez Antoinette, le profit prime la santé de ses employés (elle redoute d'avoir à « payer l'hôpital »[4]) ce qui ne l'empêche pas de critiquer chez les autres un manque de générosité qu'elle n'applique pas elle-même. En effet, elle s'offusque « de l'ingratitude des pauvres qui étaient rarement reconnaissants de tout ce qu'on faisait pour eux, qui en voulaient toujours plus »[5]. La contradiction avec sa propre conduite morale apparaît dans l'évocation de « l'idylle d'Édouard VIII et de Mrs Simpson. Une roturière qui voulait devenir reine, c'était odieux ! s'écria Mme Deume. Cette personne n'avait qu'à se tenir à sa place !

1 *Belle du Seigneur*, p. 33.

2 *Ibid.*, p. 352.

3 *Ibid.*, p. 354.

4 *Ibid.*, p. 222.

5 *Ibid.*, p. 357.

Qu'une princesse devînt reine, c'était juste, c'était normal, elle avait du sang royal, c'était de son rang, mais une bourgeoise, quel toupet ! »[1]. Antoinette refuse que l'ordre social ne soit pas respecté, or, comme son fils adoptif, elle cherche à s'approcher des puissants.

Au lieu de creuser le fossé entre eux et leurs « inférieurs », le mépris des bourgeois pour la classe populaire renforce leur propre médiocrité. Antoinette et Adrien n'ont pas les codes mondains et pourtant ils se croient supérieurs à Martha : « [Antoinette] ne manqua pas de gratifier la bonne d'une remarque condescendante ("On voit bien, ma pauvre fille, que vous sortez d'un miyeu populaire") »[2]. L'adjectif péjoratif choisi par le narrateur montre le mépris de la bourgeoise pour le peuple. Les guillemets qui encadrent les propos de Mme Deume produisent un effet de mise à distance et montrent que le narrateur ne prend pas ce discours à son compte, d'autant plus qu'il reproduit fidèlement la prononciation affectée du personnage. La médiocrité d'Antoinette et de son fils apparaît aussi dans leur sentiment de supériorité par rapport à l'extra (« Ce n'est jamais qu'un domestique », p. 168) qui pourtant a bien plus qu'eux l'habitude des dîners aristocratiques : ils exigent ainsi qu'il soit à la maison à « cinq heures sans faute » (p. 168), c'est-à-dire beaucoup trop tôt pour un dîner prévu à sept heures. Le mépris des bourgeois pour les subalternes contraste avec l'*ethos* de Cohen selon lequel il faut aimer tous les hommes puisque nous sommes des « frères humains ».

À côté de la satire (sociale) de la classe bourgeoise, Albert Cohen s'attaque à un organisme politique : la Société des Nations qui en plus d'être comme le domicile des Deume un lieu où règne l'hypocrisie (chacun de ses membres ne noue des relations que par intérêt, pour monter dans la hiérarchie), est incompétente. Garante de la paix en Europe, elle n'a pourtant pas empêché la Seconde Guerre Mondiale ni le génocide juif : « L'inaction déplorable de la S.D.N. produit des conséquences catastrophiques au niveau international. Comme Adrien Deume à son niveau, l'organisation internationale chargée de faire régner la paix dans le monde perd son temps en réunions inutiles et en arguties »[3]. À l'occasion de la réunion des directeurs de la S.D.N. présidée par Solal au chapitre XXVIII, Cohen reproduit la langue pseudo-technique des diplomates en la mettant à distance ironique par les guillemets[4]. Dans cette scène, aucune décision concrète n'est prise, chacun cherchant seulement à briller devant ses collègues. Le souci du paraître prévaut ici sur l'efficacité. La préservation des apparences est une constante dans toutes les sphères sociales et politiques. Il s'agit donc d'une critique générale de l'occident qui cache sa médiocrité derrière de belles façades :

> Le souci permanent du paraître s'exprime d'emblée par une prégnance du matérialisme dans le discours des divers fonctionnaires. La description du bâtiment de l'institution internationale lors de la venue de personnes extérieures au palais offre ainsi l'occasion à ces fonctionnaires de se repaître d'une succession de chiffres

1 *Belle du Seigneur*, p. 360.

2 *Ibid.*, p. 183.

3 Alain Schaffner, *Albert Cohen, Le grandiose et le dérisoire*, Éditions Zoé, coll. « Écrivains », 2013, p. 108.

4 *Belle du Seigneur*, p. 330.

> mirobolants. Adrien tient à faire partager à Ariane son enthousiasme devant "mille neuf cents radiateurs, vingt-trois mille mètres carrés de linoléum, deux cent douze kilomètres de fils électriques, mille cinq cents robinets, cinquante-sept hydrants, cent soixante-quinze extincteurs ! […] Six cent soixante-huit [water-closets]". Derrière l'humour inhérent à cette succession de chiffres précis, se profile la volonté cohénienne de dénoncer un attrait inquiétant du monde occidental pour l'apparence, mais aussi une ironie mordante à l'égard d'une institution dont le seul mérite résiderait dans le nombre de ses extincteurs et de ses water-closets ! [1]

Le portrait de la S.D.N. permet donc de dépasser les apparences pour sonder les mécanismes sous-jacents des relations sociales. Dans le chapitre XI, le romancier décrypte ainsi l'inconscient des hommes politiques : « Gracieusetés commandées par des rapports de force, sourires postiches, cordialités et plis cruels aux commissures, ambitions enrobées de noblesse, calculs et manœuvres, flatteries et méfiances, complicités et trames de ces agonisants de demain. »[2] Cohen met en évidence l'opposition entre intérieur et extérieur qui rend les relations sociales artificielles. Sous un vernis de civilisation, les ministres et les diplomates ne font, selon l'auteur, que reproduire des rapports de force primitifs. Cette analyse du fonctionnement de la psyché est un indice de modernité. Le début du vingtième siècle coïncide en effet avec la découverte de la psychanalyse par Sigmund Freud. L'influence de cette discipline s'opère sur l'ensemble de la sphère intellectuelle et artistique. *Voyage au bout de la nuit*, publié en 1932, est ainsi marqué par cette analyse de l'instinct de survie qui revient en temps de guerre. Dominique Rabaté note que Céline « ne cesse de traquer les motivations sans gloire des hommes », « de montrer la lâcheté (réflexe élémentaire de survie en temps de folie guerrière), la veulerie, la cupidité des hommes occupés à la médiocre satisfaction de leurs désirs corporels. »[3] Cohen rejoint donc bien les préoccupations de son temps en formulant les motivations inconscientes de ses personnages.

La satire cohénienne se fait extrêmement cohérente dans *Belle du Seigneur* puisque le rapport dominant/dominé gouverne les relations professionnelles comme les relations amoureuses. Le sexuel est caché derrière toutes les relations sociales : la soumission dont Adrien fait preuve lorsque Solal lui prend le bras met en évidence les résidus de l'animalité dans les rapports humains : « Chaste et timide, bouleversé par ce sublime attouchement […], Adrien Deume allait immatériellement aux côtés du chef […] et son sourire de jouvencelle était délicatement sexuel »[4]. Selon Solal, les mêmes rapports de force sont à l'œuvre dans l'amour.

1 Laure Michon-Bertout, *L'écriture de l'histoire dans l'œuvre d'Albert Cohen*, *op. cit.*, p. 98.

2 *Belle du Seigneur*, p. 134.

3 Dominique Rabaté, *Le roman français depuis 1900*, Que Sais-Je ?, PUF, 1998, p. 50.

4 *Belle du Seigneur*, p.115-116.

b) Critique du roman de la passion

À côté de la critique des rapports sociaux qui rapproche *Belle du Seigneur* de la tradition des récits moralistes, Cohen modernise son texte par la dénonciation qu'il fait du romanesque traditionnel. L'engagement dont il fait preuve laisse alors place à un questionnement sur le genre qui occupe de nombreux écrivains au vingtième siècle. Ainsi, Solal est le porte-parole de la dénonciation des mensonges divulgués par le genre romanesque : « Ignobles romanciers, bande de menteurs qui embellissaient la passion, en donnaient l'envie aux idiotes et aux idiots »[1]. Cette critique, exprimée par un personnage est le signe de la réflexivité moderne du texte. Le roman réfléchit sur ses propres mécanismes et Solal traque sans cesse ses failles, notamment en rabaissant systématiquement les vérités éthérées. La critique de la passion par Solal est développée notamment au cours des deux scènes de séduction et au moment des scènes de jalousie. Il procède à une satire en animalisant le jeu de la séduction qui n'est que « babouinerie »[2]. La métaphore des araignées (p. 415-417) a pour objectif de tourner en dérision les relations amoureuses. Pour démontrer sa thèse, à savoir que le sentiment amoureux ne peut exister sans beauté physique, Solal mélange constamment le romanesque et le trivial par exemple à la fin de la première scène de séduction d'Ariane : « et nous aurions chevauché à jamais l'un près de l'autre, jeunes et pleins de dents, j'en ai trente-deux, et impeccables »[3], ou encore lors d'une scène de jalousie : « Si donc je me les faisais enlever, ces deux affreux petits témoins, est-ce que tu me caresserais encore les revers avec amour […] ? Est-ce que ton âme serait toujours mon âme ? »[4] Avant de rencontrer Solal, Ariane est comme lui révoltée par la délicatesse de son mari après l'acte sexuel : « Non, non, c'était trop, c'était trop de faire l'idéaliste et le sentimental maintenant qu'il s'était servi d'elle, c'était trop de la payer en paroles poétiques et en sentiments élevés après l'avoir associée à cette bestialité »[5]. Cependant la jeune femme perd sa lucidité après sa séduction par Solal et adhère complètement au romanesque au lieu de le mettre à distance. Cette absence de sens critique, entièrement pris en charge par Solal, est symbolisé par la disparition des monologues d'Ariane une fois qu'elle quitte le domicile conjugal pour partir vivre avec son amant. La parole de Solal qui envahit le texte permet au personnage de développer sa thèse à loisir sans véritable contestation de la part de son amante. De ce point de vue, *Belle du Seigneur* ne semble pas se rattacher à la « littérature exposante » définie par Philippe Dufour[6]. L'auteur à travers Solal, cherche à dénoncer certaines conduites humaines, à en valoriser d'autres. Mais dans le même temps, sa thèse est discutée car mise à l'épreuve d'une

1 *Ibid.*, p. 1071.

2 *Ibid.*, voir p. 413-415 par exemple.

3 *Ibid.*, p. 52.

4 *Ibid.*, p. 868.

5 *Ibid*., p. 257-258.

6 Philippe Dufour, *Le roman est un songe*, *op. cit.*, p. 25 et suivantes.

réalité plus complexe qu'une simple doctrine. D'autre part, le récit, principalement centré sur la relation des amants, n'est pas saturé de rebondissements romanesques : Cohen subvertit et renouvelle le genre en introduisant une dimension réflexive dans son œuvre (le roman se contemple lui-même). Malgré cet aspect très moderne, *Belle du Seigneur*, on l'a vu, propose une vision du monde très cohérente. Les différents discours, qu'il s'agisse de celui qui porte sur la séduction des femmes ou sur le comportement en société, se rejoignent. Les mêmes mécanismes sont à l'œuvre : chez l'homme, les femmes admirent la « force » qui est « pouvoir de tuer »[1], « pouvoir de combattre et de nuire »[2], les inférieurs admirent leurs supérieurs hiérarchiques. Ainsi, Benedetti a pour son chef un amour qui fonctionne sur le même modèle que celui d'une femme pour son amant. Cohen démasque sous l'ambition du fonctionnaire une soumission devant les personnages haut placés : « Car sous son amour intéressé pour le grand patron, il y avait un autre amour, un amour horrible, un amour vrai et désintéressé, l'abject amour de la puissance, l'adoration femelle de la force […] »[3]. Dans les cas extrêmes, ce comportement peut prendre une ampleur telle qu'il peut mener à une « féminité des masses »[4] selon l'expression de Laure Michon-Bertout, c'est-à-dire à l'esprit totalitaire.

3.1.2 *Démonstration/expérimentation*

Pour rendre sa thèse incontestable, Solal ressent le besoin de sans cesse la démontrer et de la soumettre à l'épreuve de la réalité. Les conseils qu'il adresse à son élève hypothétique, Nathan, dans son deuxième discours de séduction, ont ainsi une valeur programmatique : « […] de temps à autre, alors qu'elle t'attend, toute prête et minutieusement lessivée, et qu'elle ne bouge pas de peur de s'abîmer, tu devras lui téléphoner au dernier moment que tu es empêché de venir, alors que tu meurs d'envie de la voir [...] »[5]. On peut lire ici une anticipation de la relation d'Ariane et de Solal puisque ce dernier va mettre en pratique ces instructions. Au chapitre XLIV, Ariane attend Solal après s'être préparée pour son amant et celui-ci appelle au dernier moment pour dire qu'il est retenu par une réunion. Que cette réunion soit inventée afin de préserver l'intérêt d'Ariane ou qu'elle soit un réel empêchement, le résultat est le même : l'absence permet de réactiver la passion. L'envie de démontrer son hypothèse qui s'empare de Solal prend le pas sur l'expérience amoureuse elle-même et donc sur le romanesque traditionnel. Mais d'un point de vue idéologique, le héros, très

1 *Belle du Seigneur*, p. 410.

2 *Ibid.*, p. 395.

3 *Ibid.*, p. 313.

4 Laure Michon-Bertout, « Un écrivain s'en va-t-en guerre », in *Albert Cohen dans son siècle*, coll. « Colloque de Cerisy-la-Salle », p. 141.

5 *Belle du Seigneur*, p. 430.

démonstratif, fait preuve d'un rationalisme occidental en rupture avec les théories psychanalytiques du vingtième siècle : la conscience n'est pas limpide comme au siècle des Lumières, elle est obscure et gouvernée par des forces contradictoires. Les Nouveaux Romanciers montrent des personnages dont on ne sait rien et ambigus à l'image de l'intrigue dans laquelle ils évoluent. Avec *Belle du Seigneur*, Cohen revient à un récit cohérent dans lequel la raison a sa place : « Solal est possédé par la volonté de vérifier son hypothèse […] il est beaucoup plus qu'Ariane un Occidental […] un constructiviste et un doctrinaire obsédé par la démonstration »[1]. Après avoir démontré théoriquement à Ariane que la puissance (physique et sociale) est la condition suffisante pour qu'une femme tombe amoureuse, Solal va vérifier son postulat par l'expérience :

> […] *Belle du Seigneur* construit une progression rigoureuse qui relie deux grands foyers doctrinaux : le discours de séduction de Solal (théorie de l'amour), placé au début de l'aventure amoureuse, et le grand monologue final du héros (à caractère théologique). Entre-temps, le "*pamphlet contre la passion*", selon l'expression d'Albert (p. 248) Cohen, s'est employé à démontrer, non seulement par l'exemple, mais par une *expérience* destinée à convaincre le lecteur, de l'impossibilité de l'amour-passion.[2]

Le roman suit donc une progression à peu près linéaire allant de la scène de rencontre à la fin de l'amour et des amants, mais il a également une structure logique, proche du genre de l'essai. La démarche de Solal, qui cherche à démontrer sa théorie en la mettant en pratique se rapproche de celle d'Émile Zola qui, dans *Le Roman expérimental*, donne les principes selon lesquels un roman naturaliste doit être construit :

> le romancier est fait d'un observateur et d'un expérimentateur. L'observateur chez lui donne les faits tels qu'il les a observés, pose le point de départ, établit le terrain solide sur lequel vont marcher les personnages et se développer les phénomènes. Puis, l'expérimentateur paraît et institue l'expérience, je veux dire fait mouvoir les personnages dans une histoire particulière, pour y montrer que la succession des faits y sera telle que l'exige le déterminisme des phénomènes mis à l'étude. C'est presque toujours ici une expérience « pour voir » comme l'appelle Claude Bernard. Le romancier part à la recherche d'une vérité.[3]

Le cas de Solal est différent puisqu'il se targue d'adopter une démarche scientifique sans a priori. Or, il est totalement de parti pris dès le départ et « force » la démonstration pour valider sa thèse initiale. Il ne s'agit pas d'une expérience « pour voir » comme celle formulée par Zola, mais d'une expérience destinée à valider à tout prix une thèse non discutée d'avance.

Derrière le pamphlet contre la passion, Cohen cherche à divulguer un message d'amour et de tolérance.

---

1 Philippe Zard, *La fiction de l'Occident : Thomas Mann, Franz Kafka, Albert Cohen*, p. 279.

2 Alain Schaffner, « *Belle du Seigneur*, roman à thèse ou roman expérimental ? », in *Cahiers Albert Cohen n°8, Lectures de Belle du Seigneur. Numéro anniversaire (1968-1998)*, Le Manuscrit, seconde édition revue, 2008 p. 247-248.

3 Émile Zola, *Le roman expérimental*, GF Flammarion, 2006, p. 52.

3.1.3 *Un message d'amour*

Le vingtième siècle est le siècle de la crise et notamment de la crise du langage. Le développement du mouvement dada dans l'entre-deux guerres met en évidence l'impuissance de la langue qui n'a pas su empêcher les dégâts matériels et des millions de morts. Face au choc des événements, les dadaïstes cherchent à déconstruire la syntaxe pour privilégier le mot. Après la Seconde Guerre Mondiale, à la crise du langage s'ajoute la crise des valeurs. La littérature devient de plus en plus solipsiste et rompt avec l'engagement traditionnel. Dans ce contexte de dépolitisation de la littérature, Cohen renoue avec l'engagement. Cette position éthique de l'écrivain dans son œuvre semble même s'être affirmée depuis l'écriture de *Solal*. Alain Schaffner note en effet que *Belle du Seigneur* a une dimension politique plus forte que le roman de 1930 : « le personnage [de Solal], et par conséquent la signification de son itinéraire, y ont sensiblement évolué »[1] puisque l'antisémitisme ambiant des années 1930 conduit le héros juif à « rechercher la "vengeance d'être riche" »[2]. Le cliché du juif avare est retourné par l'auteur ; ce n'est pas leur nature qui conduit les Juifs à vouloir s'enrichir, ce goût pour l'argent est à l'inverse une conséquence de l'antisémitisme : « L'amour de l'argent, explique Cohen, et notamment de celui obtenu par l'usure ou la spéculation est une conséquence directe de l'antisémitisme ».[3] Au-delà de la dimension politique du texte, *Belle du Seigneur* est porteur d'un message d'ordre éthique et humaniste : « Cohen se définit bien ici par son rôle de porte-parole d'une communauté. […] Porteur d'une mission prophétique, il s'adresse à des humains dont il est le frère par excellence »[4]. Le parti pris moral de Cohen s'affirme dans le roman par sa sympathie pour les personnages marginaux, par exemple lors de la description de la salle des pas perdus. Finkelstein ne parvient pas à s'intégrer car il est un « zéro social qui ne [peut] être utile à personne et, plus grave encore, qui ne [peut] nuire à personne. Pas dangereux, donc pas intéressant, pas à ménager, pas à aimer ou à feindre d'aimer. »[5] À la fin du paragraphe qui montre son personnage comme un inadapté social (cette inadaptation étant une qualité pour Cohen), l'auteur intervient pour formuler son attachement pour le personnage : « 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. »[6] La bienveillance de l'auteur est prolongée à travers le personnage de Solal qui oppose à l'agression antisémite un message d'amour et de vie : « Mort aux Juifs, lui crient les murs. Vie aux Chrétiens, leur répondit-il. Oui, les

1 Alain Schaffner, *Le goût de l'absolu : L'enjeu sacré de la littérature dans l'œuvre d'Albert Cohen*, p. 158.
2 *Id.*, p. 59.
3 *Id.*, p. 59.
4 Adeline Wrona, « Avatars de l'individu collectif (Albert Cohen dans les revues) », in *Albert Cohen dans son siècle*, coll. Colloque de Cerisy, *op. cit.*, p.125
5 *Belle du Seigneur*, p. 311.
6 *Id.*, p. 312.

aimer, il ne demande pas mieux. Mais ne peuvent-ils pas commencer, eux, pour l'encourager ? […] Immobile, adossé contre le mur, il remue les lèvres. Chrétiens, j'ai soif de votre amour. Chrétiens, laissez-moi vous aimer. »[1] À la haine des occidentaux pour les Juifs, Cohen répond par le sentiment opposé. Le petit Albert insulté par le camelot souligne cet antagonisme : « Et je toussais, haï des humains et les aimant [...] »[2]. À la fin de *Belle du Seigneur*, Solal errant dans la ville se transforme en prophète. Il revient sur l'histoire des Juifs et sur les persécutions qu'ils ont subies[3] au fil de l'histoire et célèbre la grandeur de son peuple dont il cherche à montrer le « vrai visage »[4], non déformé par les clichés antisémites. Porte-parole des Juifs, Solal désigne les occidentaux comme ses « frères chrétiens »[5] et les appelle à transformer leur haine en amour puisque Israël est fondateur du christianisme : « […] vous aimerez mon peuple vous aimerez Israël qui vous a donné Dieu qui vous a donné le plus grand livre qui vous a donné le prophète qui était amour »[6]. Les personnages juifs de Cohen se caractérisent par leur capacité à pardonner la cruauté. Dans *Les Valeureux*, si Salomon s'indigne des persécutions allemandes à l'égard des Juifs (« tout un peuple méchant, avec des dents très pointues ! »), Saltiel, plus nuancé, divulgue un message de tolérance et de pitié :

> Non, pensait cependant Saltiel, non, il y avait sûrement de bons Allemands, des Allemands charmants qui pleuraient de voir maltraiter les fils d'Israël, beaucoup d'aimables Allemands, et il les aimait, de loin leur souriait, et soudain, avec un fracas de foudre en son âme, il s'aperçut qu'il aimait aussi, aimait de pitié les méchants Allemands qui faisaient tant souffrir ses frères juifs et qui ne savaient pas que c'était mal, pauvres méchants, qui étaient peut-être les bons fils de leurs mères, et qui croyaient que c'était bon de frapper et torturer […].[7]

Il faut cependant noter que le discours pacifique de Saltiel est également une manière de valoriser son peuple, de l'élever au-dessus des autres civilisations: « Je m'oppose de nouveau, dit Saltiel [à l'exercice de la violence contre les Allemands] , car nous ne sommes pas des Allemands mais fils des Dix Commandements ! »[8]. La tolérance dont l'oncle de Solal fait preuve à l'égard des autres humains ne l'empêche pas d'éprouver un certain sentiment de supériorité.

Par bien des aspects, *Belle du Seigneur* s'apparente à la littérature à thèse, que ce soit par la satire sociale à laquelle procède Cohen, le rabaissement du roman de la passion ou encore la visée morale en faveur de la tolérance et du pardon. Cependant, la critique du romanesque traditionnel est bien un signe de

1 *Ibid.*, p. 959-960.

2 *Ô vous, frères humains*, in *Œuvres*, p. 1085.

3 Voir *Belle du Seigneur*, p. 999 à 1010.

4 *Ibid.*, p. 1003.

5 *Id.*

6 *Id.*

7 *Les Valeureux*, in *Œuvres*, p. 971.

8 *Id.*, p. 972.

modernité : au vingtième siècle, on l'a vu, la littérature se contemple elle-même et perd peu à peu sa dimension idéologique. Elle ne cherche plus à *démontrer* mais à *exposer* une certaine vision du monde.

3.2. Une littérature exposante

Malgré la force démonstrative de Cohen, l'auteur met en scène plusieurs discours, parfois divergents, parfois même contradictoires. L'impossibilité d'établir de manière définitive la leçon à tirer de l'histoire des amants de *Belle du Seigneur* fait du roman un texte résolument moderne.

3.2.1. *Une démonstration grippée*

Dans *Le roman est un songe*, Philippe Dufour explique que la visée doctrinaire pervertit la fonction du roman qui est normalement de donner une vision du monde particulière et complexe : « Le roman philosophique comme le roman à thèse témoignent d'une pensée impure, impropre au roman. Ils s'emploient à démontrer la vérité d'une doctrine déjà constituée ou l'erreur de la position adverse, sans laisser de doute sur le sens de la démonstration »[1]. Dans *Belle du Seigneur*, Cohen procède à une modernisation du roman à thèse : Solal, qui cherche à démontrer d'un bout à l'autre du roman que les rapports sociaux et amoureux ne sont que « babouinerie », se heurte à la réalité. Il n'est en effet pas du tout certain que son hypothèse soit validée à la fin du roman et c'est ce qui rattache le texte à la « littérature exposante ». En effet, Solal est (même pour un court instant) désemparé en mettant son raisonnement à l'épreuve de la réalité. Lors d'une scène de jalousie, le héros harcèle Ariane et lui demande si celle-ci l'aimerait toujours même s'il était soudain privé de sa beauté physique. Pour la première fois, les arguments d'Ariane le déstabilisent :

> Écoute, Sol, je ne t'aime pas parce que tu es beau, mais je suis heureuse que tu sois beau. Ce serait triste si tu devenais laid, mais laid ou beau tu seras toujours mon aimé.
> - Pourquoi ton aimé si sans jambes ni doigts de pied ? Pourquoi tellement ton aimé ?
> - Parce que je t'ai donné ma foi, parce que tu es toi, parce que tu es capable de poser des questions aussi folles, parce que tu es mon inquiet, mon souffrant.
> Il s'assit, décontenancé. La flèche avait porté. Zut, voilà qui était de l'amour tout de même.[2]

1 Philippe Dufour, *Le roman est un songe*, *op. cit.*, p. 29.

Ariane oppose au discours de Solal une parole qui ne s'insère pas dans la démonstration que le personnage croyait irréfutable, c'est pourquoi il est désemparé. Les différents discours présents dans le roman permettent donc de rattacher *Belle du Seigneur* à la « littérature exposante » : Cohen met en scène un personnage qui veut valider une doctrine en faisant abstraction de la réalité, ce qui est impossible. Il est ainsi pris dans ses propres contradictions ; révolté que les femmes aiment la force, il ne peut pourtant se passer de leur tendresse :

> Fort, fort, elles n'ont que ce mot à la bouche. […] Toi, tu es fort, me disaient-elles, et j'avais honte. Une d'elles, plus excitée et plus femelle, me disait même Toi tu es *un* fort. Ce qui faisait plus fort encore et me rangeait dans la catégorie divine des grands gorilles. De honte et de dégoût, j'en avais mal aux dents, honte de cette bestialité, et envie de hurler que j'étais l'homme le plus faible de la terre. Mais alors elle m'aurait lâché. Or, j'avais besoin de sa tendresse, cette tendresse qu'elles ne me donnent que si elles sont en passion, cette maternité divine des femmes en amour. Alors, pour avoir cette tendresse qui seule m'importait, j'achetais sa passion en faisant le gorille.[1]

Le personnage ne calque donc pas sa conduite sur son discours puisqu'il ne séduit que de belles femmes occidentales (on se souvient qu'il avait refusé le mariage avec Léa, la fille de Mattathias dans *Solal* pour lui préférer Aude. Contrairement à son grand-père Maïmon[2], il accorde donc de l'importance à l'apparence physique).

Le lecteur voit vite apparaître les failles du raisonnement de Solal. Le personnage qui se porte garant de la raison a pourtant une position ambiguë et même contradictoire :

> La posture qu'il adopte au début de la scène, celle du *puritain*, est grevée par des contradictions insolubles qui le renvoient à l'autre posture qu'il occupe à la fin de la scène, celle du *libertin*. […] il est pour le moins curieux de prétendre racheter toutes les femmes en en incitant une, si belle soit-elle, à tromper son mari : cela revient en effet à commettre un adultère, manifestement contraire aux Dix Commandements.[3]

De plus, trop de paramètres entrent en compte pour que nous soyons certains que la thèse initiale est validée par l'expérience de la séduction : « […] comment Solal peut-il être sûr de ce que rejette vraiment Ariane dans cette épreuve à laquelle elle est soumise ? Est-ce le Juif, le vieillard, le fou ou l'intrus qui a pénétré dans sa chambre et par lequel elle se sent menacée ? L'épreuve est trop nettement surdéterminée pour avoir valeur de preuve »[4]. La validation de la thèse de Solal par l'expérimentation est donc très discutable : Cohen conteste les romans traditionnels ne permettant qu'une lecture univoque. L'attitude de Solal vis-à-vis d'Ariane dans la première scène de séduction donne l'impression que le personnage a *cherché* à échouer pour

2 *Belle du Seigneur*, p. 870.

1 *Ibid.*, p. 412.

2 Maïmon tente de convaincre Solal de prendre une Juive pour épouse, la beauté étant secondaire dans le mariage : « Léa est laide ? La belle affaire ! Est-ce une statue ou un cheval que tu épouses ? », in *Solal*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 237.

3 Alain Schaffner, *Albert Cohen, Le grandiose et le dérisoire*, *op. cit.*, p. 122.

4 *Id.*, p. 122.

s'adonner à une conduite morale qu'il vient de condamner dans son discours : « Enfin, les réactions de joie cruelle du protagoniste à la fin de l'épreuve semblent bien indiquer qu'il recherchait dans cette tentative, si incongrue qu'elle puisse paraître, une paradoxale *caution morale* qui l'autorise à se livrer à ses penchants libertins en toute quiétude. »[1] La démonstration que Solal réitère à l'infini permet de pallier les contradictions du personnage. Le personnage a un discours unifié et son point de vue ne se modifie quasiment pas au fil du roman. Solal semble refuser la multiplicité des discours. À défaut d'avoir une identité unifiée Solal tente d'avoir une vision du monde cohérente et immuable. Mais parce que la réalité est plus complexe qu'il ne veut l'admettre, il lui faut sans cesse passer par l'argumentation : « La thèse de *Belle du Seigneur*, on s'en rend bien compte, a d'autant plus besoin d'être sans cesse argumentée qu'elle est travaillée par des forces contradictoires. Elle est en effet *portée par le personnage*, scindé entre ses tendances libertines (don Juan) et son aspect puritain (le vieux Juif, porteur des valeurs du judaïsme) »[2].

Malgré l'adhésion de l'auteur aux propos de son personnage, Cohen ne donne pas la parole uniquement à Solal mais aussi à des détracteurs de sa propre position éthique et morale. Par exemple, la voix des antisémites est omniprésente dans *Belle du Seigneur* malgré une attaque virulente de ceux-ci. La médiocrité des diplomates de la S.D.N. est compensée par leur condition de mortels, rappelée en permanence par le narrateur, qui les rend dignes de pitié. Enfin, les illusions du romanesque dénoncées par Solal n'empêchent pas le héros de se lancer dans l'aventure passionnelle. La pluralité des discours présentés dans *Belle du Seigneur* est caractéristique de l'époque moderne.

3.2.2 *Ambivalence de la satire : l'instauration de plusieurs discours*

Une condamnation des discours antisémites plus que des antisémites-mêmes

Par la grande polyphonie de son texte, Cohen laisse s'exprimer ses personnages, mais les commentaires du narrateur sont là pour rappeler la position éthique de l'auteur et orientent la lecture. Ainsi, Cohen laisse la parole aux antisémites en employant le discours direct : « - Bien sûr, la vieille rengaine des

1 *Id.*, p. 122.

2 Alain Schaffner, « *Belle du Seigneur*, roman à thèse ou roman expérimental ? », in *Cahiers Albert Cohen n° 8*, *op. cit.*, p. 255.

persécutions ! Tout cela est très exagéré. Le chancelier Hitler les a remis à leur place, un point c'est tout. »[1] Cependant la parole antisémite est doublée d'un deuxième discours qui l'annule, celui de l'auteur. En effet, la tonalité ironique des propos de Mme de Sabran est provoquée par le recours aux euphémismes. Le lecteur de *Belle du Seigneur* sait que les pogroms des années 1930 n'ont rien d' « exagéré » et qu'ils ne sont qu'une première étape vers la Shoa. La distance historique contribue à discréditer complètement le point de vue de Mme de Sabran. Le personnage représente l'antisémitisme des classes aisées. Cohen montre que ce fléau ne touche pas seulement l'aristocratie mais toutes les couches sociales, notamment les milieux populaires. La discussion entre les deux ouvriers[2] entendus par Solal dans un bistrot est rapportée au style direct. Là encore, l'admiration pour les puissants et la haine des Juifs domine le discours. Il ne fait aucun doute que Cohen condamne les *discours antisémites*. En revanche, il ne procède pas à une réelle condamnation des *antisémites.* Par exemple, lorsque Solal voit l'inscription « Mort aux Juifs » sur les murs de Paris, il se dit que celui qui l'a écrite n'est pas profondément méchant :« C'est peut-être un brave garçon qui a voulu sa mort, un bon fils qui apporte des fleurs à sa mère. »[3]

Malgré tout, l'antisémitisme joue, plus que dans les autres romans de Cohen, un rôle déterminant. Le poids de l'Histoire pèse sur la relation d'Ariane et Solal et participe à la déliquescence de l'idylle des amants. La dénonciation de l'antisémitisme par Solal, et à travers lui Cohen, est une dénonciation par l'exemple et par l'expérience puisque la faillite de l'amour est en grande partie imputable à la déchéance sociale de Solal qui conduit à l'isolement des amants.

Une satire de la S.D.N. qui laisse une place au pardon

La satire sévère que fait Cohen de la Société des Nations est tempérée par le message de pitié envers des hommes qui, si importants qu'ils soient, n'échapperont pas à leur condition mortelle. Lors du cocktail de Benedetti, les diplomates et les ministres sont qualifiés de « futurs cadavres appliqués à réussir »[4], occupés à nouer des relations « profitable[s] »[5]. La voix de l'auteur s'élève pour rappeler la précarité de la vie : « C'est à ces misères que passent leur temps ces malheureux qui vont si vite crever et pourrir, sous terre, puants »[6]. La satire de ces personnages hypocrites s'accompagne donc d'un sentiment de pitié de la part de Cohen. En montrant le caractère mortel des diplomates, Cohen met en évidence leur humanité. Dans *Belle du Seigneur* et

1 *Belle du Seigneur*, p. 828

2 *Ibid.*, p. 958-959.

3 *Ibid.*, p. 949.

4 *Ibid.*, p. 304.

5 *Id.*, p. 306.

6 *Id.*, p. 306.

dans le reste de ses œuvres, Cohen insiste sur la nécessité de pardonner aux « méchants » car ils sont voués à mourir. La précarité du statut social est évoquée par Solal alors qu'il s'est fait renvoyer de la S.D.N. Le héros éprouve alors une jalousie mêlée de pitié pour les hommes politiques :

> Il y a trop d'ambassadeurs, il y en a partout. Un véronal pour supprimer ces malins, prudents larbins, anciens chefs de cabinet flatteurs de naïfs ministres des affaires étrangères. […] Enfin, dans trente ans tous ces malins seront morts. Oui, mais en attendant, ils sont heureux, eux, ils vaquent à leurs importantes inutilités, dynamiques, téléphonant, ordonnant, faisant des actions bientôt défaites, oubliant qu'ils mourront.[1]

Solal souligne le caractère éphémère de la condition humaine. La hiérarchie sociale se trouve annulée par la mort. Mais la position du héros est ambivalente puisqu'il ne peut se passer de « social ». Pour Solal, l'intégration sociale permet d'accéder au bonheur (puisqu'en retrouvant du travail, il pense qu'il regagnera l'intérêt d'Ariane). Le personnage formule donc un double discours sur le social qui est vain mais nécessaire.

Célébration et critique du roman de la passion

Dans *Belle du Seigneur*, tout discours est susceptible de son retournement. Ainsi, le roman n'est pas seulement une *histoire* d'amour mais également un *discours* sur l'amour. Cohen reprend des topoï du roman d'amour tels que le coup de foudre, l'enlèvement à cheval, ou la mort des amants mais modernise le matériau romanesque, principalement par la voix de Solal qui instaure une distance critique vis-à-vis de sa propre expérience.

La modernisation la plus flagrante du roman de la passion réside dans la transgression de la scène de rencontre traditionnelle : la première fois qu'il rencontre Ariane, Solal n'éprouve « ni paralysie momentanée, si caractéristique de la *Comédie humaine*, ni aphasie ou autres désordres physiologiques comme dans *Phèdre* […] »[2], comme si le personnage, « maître de lui »[3] connaissait les ressorts du romanesque traditionnel. La modernité de la scène de première vue vient du fait que Solal « mène le jeu »[4], c'est lui qui voit Ariane le premier lors d'une réception au Ritz. Il n'y a pas d'échange de regards et donc de réciprocité dans la rencontre : « Un tel déséquilibre initial apparaît comme une transgression des traditionnelles scènes de première vue d'autant qu'aucun échange, même muet, n'a lieu entre les futurs amants […]. »[5]

1 *Ibid.*, p. 947-948.

2 Nathalie Fix-Combe, « Sous le soleil de Solal : regard brûlant sur la féminité », in *Cahiers Albert Cohen n°8*, *op. cit.*, p. 123.

3 *Id.*

4 *Id.*, p. 124.

5 *Id.*, p. 124.

Belle du Seigneur s'ouvre sur la présentation de Solal qui se rend chez Ariane à cheval. L'image initiale reprend donc des codes de la tradition romanesque, mais comme la séduction d'Ariane va se faire en deux temps, l'enlèvement à cheval sera retardé. Cette annulation du topos romanesque de l'enlèvement[1] va à l'encontre du romanesque traditionnel dans lequel les péripéties s'enchaînent rapidement. En effet, selon Jean-Marie Schaeffer, l'une des caractéristiques du roman romanesque est « la saturation événementielle de la diégèse et son extensibilité indéfinie »[2] . L'annulation des événements romanesques constitue donc une rénovation du genre.

L'autre modernisation du romanesque est la conscience qu'a Solal des illusions romanesques. Le personnage empêche le roman de céder au romanesque traditionnel. Ainsi, la dramatisation du discours d'Ariane est aussitôt retourné par Solal :

> Mon archange, mon attrait mortel, lui disait-elle, et elle ne savait pas ce qu'elle disait, souriante, mélodramatique, de mauvais goût. Archange et attrait mortel tant que tu voudras, pensait-il, mais je n'oublie pas que cet archange et cet attrait mortel, c'est parce que trente-deux dents. Mais je t'adore, pensait-il aussitôt, et louées soient mes trente-deux dents.[3]

Malgré la lucidité de Solal, le passage montre que le personnage s'abandonne (consciemment) aux plaisirs romanesques.

Le rapport de Solal au roman de la passion est ambivalent : alors qu'il rappelle sans cesse le caractère périssable des corps[4], il transmet un message de promotion du plaisir et s'abandonne au romanesque à partir du chapitre XXXVI. Pour quelques chapitres, la condamnation de la passion est peu présente, même Solal fait taire son sens critique : « Il la regardait et il savait, et s'en voulait de savoir , savait qu'elle avait honte, honte d'avoir trop dansé contre lui au Ritz tout à l'heure […] »[5]. Le héros semble combattre la part trop lucide de lui-même qui l'empêche de savourer l'instant :

> Eh oui, bien sûr, si quatre incisives manquantes, il n'y aurait pas eu de toujours concentré, pas eu de rossignol, pas eu de choral. Ou bien, si dents au complet mais lui chômeur en guenilles, pas eu de rossignol non plus, pas eu non plus de toujours, de rossignol, ni de choral. Les rossignols et les chorals étaient réservés à la classe possédante. N'empêche, elle était sa bien-aimée, et assez, assez, maudit psychologue ! [6]

1 Alors que *Solal* cédait au romanesque traditionnel dans la scène d'enlèvement d'Aude par Solal avant le mariage de la jeune fille avec Jacques.

2 Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie du romanesque », in *Le romanesque* sd Gilles Declercq et Michel Murat, [Paris] : Presses Sorbonne nouvelle, 2004, p. 299.

3 *Belle du Seigneur*, p. 457-458.

4 Par exemple p. 455.

5 *Belle du Seigneur*, p. 454.

L'ambivalence des discours montre toute la complexité de la posture de Cohen dans *Belle du Seigneur.* Si l'auteur procède à la dénonciation du jeu et de la psychologie de la passion, sa propension au lyrisme trahit une fascination pour ses personnages. Alain Schaffner observe ainsi que la tonalité romanesque traditionnelle du roman de Cohen s'accompagne d'une réflexion moderne sur le genre :

> Un roman comme *Belle du Seigneur* est l'illustration parfaite, d'où les malentendus critiques qui ont accompagné sa réception, d'un roman du romanesque dans lequel l'attitude du narrateur face à ses personnages est ambivalente : à la fois ironique et admirative. Le roman est romanesque alors même qu'il dénonce le romanesque.[1]

Belle du Seigneur est à la fois un grand roman de la passion et une satire virulente de celui-ci. Malgré le sentiment d'absurdité des codes amoureux[2], le roman ne prône pas la répression de la sensualité. Le chapitre LII est une exhortation au plaisir sensuel qui intervient en plein milieu du roman : « Jeunes gens, vous aux crinières échevelées et aux dents parfaites, divertissez-vous […] enivrez-vous pendant qu'il est temps [...] »[3]. Cependant, la diffusion de ce message tourné vers la sensualité (et qui contraste avec le discours rationaliste, au moins en apparence, de Solal) est accompagnée d'une mise en garde : les plaisirs ne durent pas. La dimension illusoire de la passion, sans cesse rappelée par Cohen et par Solal, est doublée d'une fascination pour le caractère romanesque des aventures et des personnages de *Belle du Seigneur*. Un discours ne va pas sans l'autre : il faut aimer raconter des histoires sentimentales pour en faire la critique. Inversement, sans dimension critique, le roman perdrait tout intérêt car il serait réduit à une histoire d'adultère un peu mièvre. Marie Dollé souligne cette ambivalence des discours des romans de Cohen qui « se veulent à l'évidence une critique du roman occidental : en écrivant *Belle du Seigneur*, Cohen écrit paradoxalement à la fois un grand roman d'amour, en même temps qu'il le massacre. »[4] L'impossibilité de trancher entre la pleine adhésion au romanesque et la critique du romanesque permet de rattacher *Belle du Seigneur* à la littérature « exposante ». Le roman laisse une place à la liberté d'interprétation du lecteur.

---

6 *Id.*, p. 45.

1 Alain Schaffner, « Le romanesque : idéal du roman ? », in *Le romanesque*, sd Gilles Declerq et Michel Murat, *op. cit.*, p. 280.

2 Voir la réflexion de Solal sur les baisers : « il décida de procéder tout de même à un baiser ardent et de longue durée. Ce qu'il fit tout en s'étonnant, une fois de plus, de cette coutume entre les hommes et les femmes, coutume assez comique en somme, et quelle idée de se joindre ainsi avec fureur par des orifices destinés à l'alimentation. », *Belle du Seigneur*, p. 864.

3 *Belle du Seigneur*, p. 540.

4 Marie Dollé, « L'imaginaire oriental dans les romans d'Albert Cohen », in *Albert Cohen dans son siècle*, *op. cit.*, p. 312.

3.2.3 « *Une polyphonie interprétative* »[1]

« Le romancier détaille, parce qu'il ne peut conclure. Faute de comprendre, il lui reste à expliquer »[2] : cette citation de Philippe Dufour s'applique bien à l'œuvre de Cohen. Dans la première partie de ce mémoire, nous avons remarqué que Cohen ajoute plus qu'il ne corrige. Le caractère inépuisable de l'écriture est précisément l'indice que *Belle du Seigneur* n'est pas un roman à thèse, mais qu'il y a une discussion permanente entre les différentes voix du roman (celle des différents personnages, du narrateur, mais aussi les différents discours d'un même personnage ou du narrateur). Cette polyphonie génère une multitude d'interprétations possibles. Par exemple, Alain Schaffner s'interroge sur les causes de l'insuccès de l'épreuve originale de séduction :

> On peut […] s'interroger sur les véritables raisons de l'insuccès de l'épreuve originelle : le vieux Juif est-il rejeté parce qu'il est Juif et vieux (comme Solal tente de nous le faire croire), ou parce qu'il est repoussant, qu'il a enfermé Ariane dans sa chambre et tenté de l'embrasser ? Par quels moyens, peut-on se demander, Solal réussit-il dans son entreprise de séduction ? Par sa "gorillerie" et par sa beauté, comme il le prétend, ou par son intelligence, la menace voilée du suicide et les petites histoires enfantines qu'il raconte à Ariane pour finir ? Pourquoi trouve-t-on dans la troisième partie d'un texte ouvertement écrit (selon la thèse du héros et l'intertexte doctrinal) pour dénoncer l'amour adultère des pages entières de glorification de cet amour ? On pourrait ainsi multiplier les questions qui se posent à tout lecteur attentif [...] [3]

La polyphonie interprétative produit un effet de réel. Le martèlement de sa thèse par Solal amène paradoxalement le lecteur à la *discuter* : « La recherche obsédante d'une parole univoque, menée par le personnage et le narrateur, crée ainsi chez le lecteur le cadre formel d'interrogations toujours renouvelées »[4]. Cette discussion est caractéristique des romans modernes. Dans *La Jalousie* par exemple, Alain Robbe-Grillet adopte un point de vue unique, celui du mari jaloux. Le lecteur n'a ainsi qu'une vision partielle et donc partiale de l'histoire racontée. *Belle du Seigneur* est un roman qui interroge. L'ambivalence entre les discours y est constante car la tendresse de Cohen pour ses personnages se double d'un regard acerbe. Dans ses *Carnets*, Cohen dira lui-même que « le génie, c'est avoir le cœur plein d'amour et l'œil méchant »[5].

Par certains côtés, Cohen semble avoir un discours univoque qui rattacherait *Belle du Seigneur* à la « littérature probante ». La satire, le goût de la démonstration et la divulgation d'un message de tolérance présents dans le roman, sont autant d'indices qui montrent que le roman de Cohen est porteur de valeurs. Cependant, la présence d'une idéologie ne rend pas pour autant le roman dogmatique. Les contradictions du

1 Expression d'Alain Schaffner, « *Belle du Seigneur*, roman à thèse ou roman expérimental ? », in *Cahiers Albert Cohen n°8*, *art. cit.*, p. 261.

2 Philippe Dufour, *Le roman est un songe*, *op. cit.*, p. 26.

3 Alain Schaffner, « *Belle du Seigneur*, roman à thèse ou roman expérimental ? », in *Cahiers Albert Cohen n°8, art. cit.*, p. 261.

4 *Ibid*, p. 263.

5 *Carnets 1978*, In *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1137.

personnage de Solal, porteur d'un message univoque sont mises en évidence. D'autre part, Cohen pardonne aux antisémites haineux et aux diplomates hypocrites à qui il laisse la parole. La polyphonie des discours permet au lecteur de discuter le contenu qui lui est donné à lire et inscrit *Belle du Seigneur* dans la modernité.

Conclusion

Belle du Seigneur occupe donc une une place particulière dans son époque. L'originalité de la voix de Cohen ne permet de le rattacher à aucun courant, à aucune école littéraire. Dans sa préface à *Belle du Seigneur*, Christian Peyrefitte écrit : « Il ne me semble pas qu'Albert Cohen se soit en quelque occasion inquiété d'être original sur le plan littéraire, d'apporter quoi que ce soit de neuf au roman ou à la littérature. Son écriture ne se soucie que d'elle-même. »[1]

Dans ce mémoire, nous avons montré que la modernité du récit réside dans sa dimension réflexive : l'acte d'écriture est mis en scène et doublé d'un regard critique. Cohen procède donc à une dissection du genre romanesque pour en montrer les ressorts. En cela, il fait preuve d'une grande modernité littéraire. Cependant, dans sa structure d'ensemble, *Belle du Seigneur* reste une œuvre très traditionnelle : les repères spatio-temporels, bien que discrets, permettent de suivre une histoire linéaire et cohérente, et la tension dramatique, si elle est annulée de temps à autre, n'empêche pas le lecteur d'éprouver du plaisir romanesque. L'art de conteurs des Valeureux et les histoires que se racontent Ariane et Solal permettent d'introduire la fantaisie dans le roman même si le récit principal est moins dense en événements romanesques que *Solal*.

La diversité des personnages présents dans le roman nous empêche de tirer une conclusion générale sur la place des personnages de *Belle du Seigneur* dans la modernité littéraire : certains personnages comme les Valeureux (et Solal par certains côtés), appartiennent à une temporalité mythique et relèvent donc d'une littérature archaïque, bien antérieure au dix-neuvième siècle. D'autres, comme les Deume, sont plus typés sociologiquement et s'inscrivent donc dans la tradition des romans balzaciens. Cependant, la polyphonie du roman confère aux personnages une dimension moderne puisque Cohen en fait des êtres de discours et accorde peu d'importance aux descriptions physiques (quand il y en a, ce n'est pas dans un souci de réalisme comme chez Zola. Elles se mettent au service de l'idéologie défendue par Cohen). Bien que la prolifération des voix efface les contours physiques des personnages, l'auteur ne procède pas pour autant au brouillage entre les différentes voix, toujours rapidement identifiables. Cohen ne cherche donc pas à perdre ses lecteurs ni à bouleverser leurs habitudes de lecture comme les nouveaux romanciers.

1 Christian Peyrefitte, Préface à *Belle du Seigneur*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. XXXIX.

Si le roman est très démonstratif par moments, il ne cède pas au dogmatisme. La puissance de la thèse développée tout au long du roman (qui rend le roman très cohérent et le rattache à la tradition) est paradoxalement source de polyphonie interprétative qui reflète la complexité du monde et fait de *Belle du Seigneur* un roman moderne.

Belle du Seigneur met en place une oscillation constante entre tradition et modernité. Le roman est très traditionnel en raison de la cohérence du récit et des personnages et de la présence d'une parole engagée qui défend certaines valeurs morales et en condamne d'autres. Il est moderne car malgré la longueur du roman, révélatrice d'un goût pour les histoires intarissable, l'on constate un appauvrissement du contenu diégétique par rapport aux romans précédents au profit de la réflexivité (la mise en abyme de l'acte d'écriture et le travail de psychanalyste opéré par Solal rendent le roman auto-réflexif). Enfin, la diversité des discours sur le monde proposée par le roman ne permet pas de le rattacher à la littérature à thèse.

Afin de dépasser cette dichotomie entre tradition et modernité, l'on peut s'interroger sur le caractère novateur de *Belle du Seigneur* : le roman préfigure en effet le retour au récit dans les années 1980 qui est toujours en vigueur aujourd'hui. Après avoir été abandonné au cours du vingtième siècle, le récit traditionnel est de nouveau au goût du jour. L'histoire de la littérature semble ainsi plus circulaire que linéaire. La force du roman de Cohen réside peut-être dans sa situation problématique dans l'histoire littéraire. Le fait que *Belle du Seigneur* soit une histoire intemporelle, l' « éternelle aventure de l'homme et de la femme »[1], est sans doute à l'origine de son immense succès. Le roman de Cohen est devenu un mythe littéraire ce qui explique qu'il séduise toujours les lecteurs, plus de quarante ans après sa publication.

1 « Prière d' insérer » du roman.

Bibliographie

Corpus

Belle du Seigneur, (1968), Paris, Gallimard, Folio, 2000.

Œuvres d'Albert Cohen

Solal, (1930), Paris, Gallimard, Folio , 1981.

Mangeclous, (1938), Paris, Gallimard, Folio, 2005.

Belle du Seigneur, (1968), Paris, Gallimard, Folio, 2000.

Les Valeureux, (1969), Paris, Gallimard, Folio, 1986.

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.

Le Livre de ma mère, (1954), Paris, Gallimard, 2004.

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

Ô vous, frères humains, (1972), Paris, Gallimard, 2005.

Carnets 1978, (1979), Paris, Gallimard, 2004.

Ouvrages biographiques

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

COHEN Bella, « Albert Cohen », in *Belle du Seigneur*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1986.

VALBERT Gérard, *Albert Cohen, le Seigneur*, Paris, Grasset, 1990.

Ouvrages critiques sur l'œuvre Albert Cohen

GOITEIN-GALPERIN Denise, *Visage de mon peuple : Essai sur Albert Cohen*, Librairie A.-G. Nizet, Paris,1982.

LEWY-BERTAUT Evelyne, *Albert Cohen mythobiographe: une démarche de création*, Grenoble : Ellug, 2001.

MICHON-BERTOUT Laure, *L'écriture de l'histoire dans l'œuvre d'Albert Cohen*, Caen : Presses universitaires de Caen : Publications des universités de Rouen et du Havre, 2005.

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.

SCHAFFNER Alain, (dir. avec Philippe Zard), *Albert Cohen dans son siècle*, coll. « Colloque de Cerisy », Le Manuscrit, 2005.

SCHAFFNER Alain, *Albert Cohen, Le grandiose et le dérisoire*, Éditions Zoé, coll. « Écrivains », 2013.

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.

Articles sur l'œuvre d'Albert Cohen

AUROY-MOHN Carole, « Reflets romantiques sur l'œuvre d'Albert Cohen », in *Albert Cohen dans son siècle*, p. 315-331.

BOISSONNAS-TILLIER Anne-Marie, « À propos de la première version de *Belle du Seigneur (1935-1938)* », *Cahiers Albert Cohen n°2, Albert Cohen et la tradition littéraire :* Filiations et ruptures, septembre 1992,

p. 15-24.

DAVID THAU Norman, « Cohen et Zangwill : Juifs sans judaïsme et judaïsme sans Juifs ? », In *Albert Cohen dans son siècle*, p. 41-63.DECOUT Maxime, « Le "parlécrit" chez Albert Cohen : D'une authentique version à une perversion du monologue intérieur », article paru dans la revue Poétique n° 159, éd. du Seuil, mars 2009, [en ligne]. URL : http://www.cairn.info.buadistant.univ-angers.fr/revue-poetique-2009-3-page-311.htm, Consulté le 3 juin 2014

DUPREY Véronique, « Belle du Seigneur : un défi au bon sens », in *Cahiers Albert Cohen n° 8, Lectures de* Belle du Seigneur, *Numéro anniversaire (1968-1998)*, Centre d'études du Roman et du Romanesque, 1998 (seconde édition revue, 2008) p. 287-301.

FIX-COMBE Nathalie, « Sous le soleil de Solal : regard brûlant sur la féminité », in *Cahiers Albert Cohen n°8*, p. 101-127.

KAUFFMANN Judith, « Pourquoi l'homme plutôt que rien ? Incongruité et démesure chez Albert Cohen humorialiste », in *Albert Cohen dans son siècle*, p. 285-303.

LEWY-BERTAUT Évelyne, « Mais où sont passés les Valeureux dans *Belle du Seigneur* ? », in *Cahiers Albert Cohen n° 9, Albert Cohen face à l'histoire*, 1999, p. 75-95.

MATHIS Mail-Anne, Le bestiaire dans *Belle du Seigneur* », in *Cahiers Albert Cohen n°8*, p. 69-95.

MICHON-BERTOUT Laure, « Un écrivain s'en va-t-en guerre... », in *Colloque de Cerisy-la-Salle*, p. 135-149.

MILKOVITCH-RIOUX Catherine, « Des propos des "bien Ivres" aux rires des Valeureux : Jouissances et réjouissances rabelaisiennes dans le roman cohénien », [en ligne], consulté le 30 mai 2014 sur http://atelier-albert-cohen.org.

SADKOWSKY Piotr, « *Les Valeureux* ou une postmodernité cohénienne », In *Cahiers Albert Cohen n° 17, Albert Cohen et la modernité littéraire*, 2007, p. 63-74.

SCHAFFNER Alain et ZARD Philippe, « Un entretien avec Marthe Robert », in *Cahiers Albert Cohen n°3, Albert Cohen et la tradition littéraire : Filiations et ruptures (II)*, p. 13-17.

SCHAFFNER Alain, « Le romanesque dans les romans d"Albert Cohen », in *Albert Cohen dans son siècle*,

p. 355-374.

SCHAFFNER Alain, « *Belle du Seigneur*, roman à thèse ou roman expérimental ? », in *Cahiers Albert Cohen n° 8*, p. 247-263.

VARROD Pierre, « *Belle du Seigneur* et la mutation du couple », *in Albert Cohen dans son siècle*, p. 237-264.

WOLF Nelly, « Albert Cohen et la question du style oralisé », in *Cahiers Albert Cohen n°17, Albert Cohen et la modernité littéraire*, p. 15-26.

WRONA Nathalie, « Avatars de l'individu collectif (Albert Cohen dans les revues) », in *Albert Cohen dans son siècle*, p. 119-134.

ZARD Philippe, Éditorial de *Albert Cohen et la modernité littéraire*, in *Cahiers Albert Cohen n°17*, p. 9-12.

Critique littéraire générale sur le récit et le roman

ARISTOTE, *La Poétique*, éd. du Seuil, coll. Poétique, trad. de R. Dupont-Roc et J. Lallot.

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, [Paris] :Gallimard, coll. « Tel », 1987.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais, et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1970.

DECLERCQ Gilles, MURAT Michel (dir), *Le romanesque*, [Paris] : Presses Sorbonne nouvelle, 2004.

DUFOUR Philippe, *Le roman est un songe*, Editions du Seuil, coll. « Poétique », 2010.

GIRARD René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Le livre de poche, 1978.

PIÉGAY-GROS Nathalie, *Le roman*, Paris : GF Flammarion, 2005.

RICOEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Éditions du Seuil, 1990.

RIVARA René, *La langue du récit : Introduction à la narratologie énonciative*, L'Harmattan, Paris, 2000.

SCHAEFFER Jean-Marie, « La catégorie du romanesque », in *Le romanesque* sd Gilles Declerq et Michel Murat, [Paris] : Presses Sorbonne nouvelle, 2004.

SCHAFFNER Alain, « Le romanesque : idéal du roman ? », in *Le romanesque*, sd Gilles Declercq et Michel Murat, [Paris] : Presses Sorbonne nouvelle, 2004.

Ouvrages sur la littérature du XX ^{e}siècle

COMPAGNON Antoine, *La littérature française, Dynamique et histoire II*, Jean-Yves Tadié (dir), Gallimard, coll. « Folio essais », 2007.

RABATÉ Dominique, *Le Roman français depuis 1900*, Paris : PUF, coll. Que sais-je ?, 1998.

ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un nouveau roman*, [Paris] : Éditions de Minuit, coll. « critique », 1963.

SARRAUTE Nathalie, *L'Ère du soupçon : essais sur le roman*, [Paris] : Gallimard, coll. Folio essais, 1956.

TADIÉ, Jean-Yves (dir.), *Le Roman au XXe siècle*, Belfond : coll. Agora, 1990.

VALÉRY Paul, *La Crise de l'esprit*, 1919, [en ligne], mis en ligne le 4 février 2011. URL : http://www.scribd.com/doc/52436117/La-Crise-de-l-Esprit-Paul-Valery. Consulté le 3 juin 2014.

Œuvres littéraires

BALZAC (Honoré de), Avant-propos de la *Comédie Humaine*, t.1, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976.

BUTOR Michel, *La modification*, Éditions de Minuit, coll. « double », 1957.

HUGO Victor, *Les Misérables*, t. 1, Le livre de poche, 1972.

PROUST Marcel, *À la Recherche du temps perdu*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987.

SIMON Claude, *La Route des Flandres*, Éd. De Minuit, coll. « Double », 1981.

WOOLF Virginia, *Les Vagues*, trad. Marguerite Yourcenar, Le livre de poche, 1974.

WOOLF Virginia, *Mrs Dalloway*, trad. Marie-Claire Pasquier, Gallimard, Folio classique, 1994.

ZOLA Émile, *Le roman expérimental*, GF Flammarion, 2006, p. 52.

Sites internet

atelier-albert-cohen.org

cairn.info

Table des matières

SOMMAIRE....1

INTRODUCTION....2

1. LA CONCEPTION DU RÉCIT

1.1. Une structure traditionnelle ?....9

1.1.1. Indices formels....9

1.1.2. Vers moins de densité événementielle : comparaison avec Solal....10

1.1.3. Le traitement du temps....13

1.2. Un art de conteur ?....17

1.2.1. Oralité....18

1.2.2. Désir de raconter....19

2. DES PERSONNAGES PROBLÉMATIQUES

2.1. Des personnages de la tradition romanesque ?....28

2.1.1. Le contenu diégétique....28

2.1.2. Des personnages qui évoluent....30

2.1.3. Un schéma romanesque traditionnel revisité....31

2.1.4. Jugement des personnages et interprétation de leurs actes....33

2.2. Des personnages au service d'une idéologie....36

2.2.1. Solal : un personnage archétypal ?....37

2.2.2 Des types socio-psychologiques....38

a) Les personnages occidentaux....39

b) Les personnages juifs....42

2.3. Une pluralité de voix....47

2.3.1. Un déséquilibre hiérarchique entre les différentes voix....47

2.3.2. La clarté du texte malgré la polyphonie....48

2.3.3. Une polyphonie sans brouillage énonciatif....49

2.3.4. Échec de la communication....50

3. L'ENGAGEMENT ET SES LIMITES

3.1. Une littérature probante ?....54

3.1.1 Satire sociale et critique du roman....54

a) Satire des relations sociales....55

b) Critique du roman de la passion....59

3.1.2 Démonstration/expérimentation....60

3.1.3 Un message d'amour....62

3.2. Une littérature exposante....64

3.2.1. Une démonstration grippée....64

3.2.2 Ambivalence de la satire : l'instauration de plusieurs discours....66

3.2.3 « Une polyphonie interprétative »....71

CONCLUSION....73

BIBLIOGRAPHIE....75