

PIOTR SADKOWSKI
Université Adam Mickiewicz

ANNA KARÉNINE TRAVESTIE OU UNE MISE EN ABYME
TRANSTEXTUELLE.
SUR QUELQUES PRATIQUES TRANSTEXTUELLES DANS
LA PROSE D'ALBERT COHEN

Abstract. Sadkowski Piotr, «*Anna Karénine*» travestie ou une mise en abyme transtextuelle. Sur quelques pratiques transtextuelles dans la prose d'Albert Cohen [Anna Karenina travestied or transtextual mise en abyme: on some transtextual practices in Albert Cohen's prose]. Studia Romanica Posnaniensia, Adam Mickiewicz University Press, Poznań, vol. XXV/XXVI: 2000, pp. 337-349, ISBN 83-232-0965-0, ISSN 0137-2475.

Transtextuality is the first principle of Albert Cohen's writing. The author of this paper is trying to reveal the function on the combination of two aspects of transtextuality (external and internal) in generating multiple interpretations of Cohen's novels. To illustrate this problem the author presents one of the narrative strategies in Albert Cohen's prose: "transtextual mise en abyme", applied to Tolstoy's novel *Anna Karenina*. This notion refers to the combined effect of transtextual processes (from implicit mention to allusion to travesty) and mise en abyme. The fiction of *Anna Karenina* transformed by one of Cohen's heroes, Mangeclous in the eponym novel and in *Les Valeureux*, is a travesty. Nevertheless if the reader examines this process in an intratextual perspective, he realizes that this transformation is at the same time, because in the travesty of Tolstoy Cohen's own text (*Belle du Seigneur*) is mirrored. Thus Karenina's story in *Mangeclous* and *Les Valeureux* is a prolepsis of the fiction of *Belle du Seigneur*.

La longue réticence de la critique universitaire à l'égard de l'oeuvre littéraire d'Albert Cohen semble s'expliquer partiellement par la complication méthodologique et terminologique que celle-ci impose de par sa structure, sa poétique ainsi que ses aléas éditoriaux (la distance temporelle qui sépare les livres successifs de cet auteur). La consécration des textes d'Albert Cohen par la publication dans la bibliothèque de la Pléiade (*Belle du Seigneur* en 1986 et *Oeuvres* en 1993) a éveillé un certain intérêt des théoriciens, cependant le cercle des «cohénologues» reste toujours relativement restreint. Le plus grand nombre des travaux qui ont vu le jour jusqu'à l'an 1998 s'attachent aux problèmes du positionnement d'Albert Cohen par rapport à la tradition littéraire (la judéité biblico-talmudique et l'occident romanesque). Plusieurs commen-

taires critiques portant sur la prose d'Albert Cohen mentionnent le rôle de l'intertextualité et de l'intratextualité dans cette oeuvre. Pendant que de nombreux chercheurs considèrent ces deux procédés comme *un des éléments* de la poétique cohénienne, nous croyons pertinent de démontrer que la transtextualité (Genette: 1982) dans les romans d'Albert Cohen devrait être étudiée comme *le premier principe* de sa poétique générant la diégèse, le discours et l'axiologie. Le montage des procédés intertextuels (citation, référence explicite, évocations des titres et des personnages littéraires) et hypertextuels (parodie, travestissement, pastiche) est à l'origine de tout l'univers fictif des quatre romans de l'auteur. Cependant toute la signification de l'oeuvre n'est accessible qu'à travers la relecture de ces romans vus comme cycle (de *Solal* aux *Valeureux*). Une telle approche permet de découvrir la combinaison de la transtextualité allographe (externe) avec la transtextualité autographe (interne). Et c'est ici que l'étude de l'oeuvre d'Albert Cohen risque de se heurter aux problèmes de nature méthodologique et terminologique. Si l'intertextualité a déjà une stature très solide dans les recherches littéraires, le phénomène de l'intratextualité (ou intertextualité/transtextualité interne ou autographe) attend toujours une classification méthodique et approfondie¹. L'incertitude ou la confusion autour des termes de l'intratextualité et de la mise en abyme peuvent expliquer la réserve de la critique envers l'oeuvre d'Albert Cohen dans laquelle ces deux phénomènes jouent un rôle particulièrement important.

Nous nous proposons d'étudier dans le présent article une des stratégies narratives capitales dans les romans cohéniens ayant trait simultanément à la notion de la transtextualité (Genette)² et de la mise en abyme (Dällenbach)³ que nous appellerons ici **la mise en abyme transtextuelle**. Par ce terme, nous voulons désigner l'effet obtenu par la combinaison de la pratique transtextuelle complexe (des mentions implicites d'un texte à sa transformation hypertextuelle en passant par les réminiscences et les allusions intertextuelles) avec les procédés du récit spéculaire (mise en abyme). Parmi tous les exemples de l'exploitation de cette technique particulière dans les romans de Cohen, nous avons choisi celui qui se construit autour de l'hypotexte de Tolstoï *Anna Karénine*, cette relation occupant une part spéciale dans la construction de la fiction dans l'oeuvre ainsi que dans la programmation de son interprétation.

¹ M.-L. Bardèche aborde ce problème dans l'article *Répétition, récit, modernité* publié dans *Poétique* n° 111, septembre 1997, (pp. 259-287).

² Genette dans *Palimpsestes* fait la distinction entre les notions de l'intertextualité et de la transtextualité, cette première n'étant qu'un parmi les cinq types de transtextualité. La transtextualité serait alors pour Genette: «tout ce qui met [un texte] en relation, manifeste ou secrète avec d'autres textes». La transtextualité se divise en cinq types de relations: architextualité, paratextualité, métatextualité, intertextualité et hypertextualité.

³ Dans *Le récit spéculaire* Dällenbach définit la mise en abyme comme «toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'oeuvre qui la contient» (p. 18) et «tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par réduplication simple, répétée, ou spacieuse» (p. 52).

*

À deux reprises dans ses romans, Albert Cohen soumet l'oeuvre de Lev Tolstoï, *Anna Karénine* à un traitement hypertextuel déconcertant aussi bien pour les personnages que pour les lecteurs et critiques. Il s'agit des deux transformations satiriques faites par Mangeclous, le Bey des Menteurs, la première fois dans le roman dont il est le héros éponyme (1938) et la seconde fois dans *Les Valeureux* (1969). Bien qu' *Anna Karénine* ne soit transformée de manière explicite que dans ces deux romans, l'oeuvre tolstoïenne – en tant qu'un des hypotextes importants – participe à l'organisation et à la signification de tout le cycle (*Solal – Mangeclous – Belle du Seigneur – Les Valeureux*), cette signification étant générée par la stratégie transtextuelle allographe et autographe à plusieurs étapes (références implicites et explicites → transformations hypertextuelles → autopastiche → autoparodie → mise en abyme) et contribuant à la programmation et à l'ouverture interprétatives de l'oeuvre.

1. Références implicites ou premières traces de l'hypotexte

Les premières traces de l'hypotexte tolstoïen sont déjà perceptibles dans *Solal* (1930). Adrienne de Valdonne, l'amante du protagoniste, met fin à ses jours en se jetant sous un train. Cette forme de suicide aurait pu se lire comme un simple lieu commun romanesque sans aucune référence spéciale à *Anna Karénine*. Cependant le lecteur disposera de certains indices intratextuels, à l'intérieur du cycle qui engendreront des suppositions sur la portée transtextuelle de la scène. Dans *Belle du Seigneur*, lors de son premier discours de séduction, Solal évoque Adrienne comme une des «annonciatrices» d'Ariane (BdS: 38), personnage dont le parcours s'attache déjà de façon plus explicite, comme nous le verrons dans la suite de cette étude, à celui de l'héroïne de Tolstoï. Mais cette explicitation n'est accessible que dans la relecture transtextuelle autographe. Dans l'optique simultanément transtextuelle externe et interne, les trois personnages féminins seront donc soumis à une recatégorisation interprétative: Anna Karénine – «annonciatrice» d'Ariane paraîtra de même comme modèle d'Adrienne, et la mort de cette dernière se relira alors comme une imitation de l'acte de l'héroïne tolstoïenne.

Par ailleurs dans l'oeuvre de Cohen on retrouve le motif maléfique du train, ce qui oriente une fois de plus les suppositions lectorales vers le roman de Tolstoï. De surcroît, la scène du dancing au Ritz (*Belle du Seigneur*: chapitre XXXVI) se laisse considérer comme un écho du bal dans *Anna Karénine* étant donné que la narration dans ce chapitre provoque la superposition simultanée des deux cadres spaciaux connotant les lieux hauts en signification dans le roman russe: la salle de bal et le train.

Une autre récurrence symbolique bien connue de tous les romans de Cohen, celle des dents parfaites – attribut de l'attrait physique et de la corporalité – paraît également empruntée à Tolstoï (p.ex., le motif des dents revient souvent dans les portraits de Wronsky et d'Oblonsky).

Comme nous l'avons remarqué dès le début, toutes ces références très implicites en soi seraient difficilement interprétables hors du contexte transtextuel interne des romans cohéniens. C'est seulement la relecture de ces romans dans leur cycle qui démontre que le réseau de mentions implicites a pour fonction d'indiquer un des hypotextes fondamentaux pour l'économie narrative et la signification de l'oeuvre.

2. Une première transformation hypertextuelle dans *Mangeclous*

Au chapitre XIII de *Mangeclous* les Valeureux se trouvent à bord d'un bateau qui les emmène en Europe. Les Valeureux approchant du continent et devisant sur les moeurs et usages des Gentils évoquent le roman de Tolstoï, *Anna Karénine*. Paradoxalement c'est Salomon, le plus pur et le plus pudique des Valeureux qui s'émerveille de cette histoire de la passion «païenne»:

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

– C'est évidemment contraire à la Loi, dit Saltiel, mais il faut reconnaître que c'est beau, cet ouragan de passion qui s'empare de madame Anne et du prince Wronsky.

– Un amant, c'est plus joli qu'un mari, il n'y pas à dire, fit Salomon. C'est plus poétique. Et la passion c'est comme une tempête! (...) [M: 451-452]*.

Conformément au principe axiologique du cycle, l'espace intertextuel se construit autour du conflit des valeurs européennes «gentilles» et juives, conflit manifesté par les références aux textes opposés (ANNA KARÉNINE «**contraire à**» LA LOI biblique). Les commentaires enthousiastes de Salomon et de Saltiel sont suivis du discours critique du Bey des Menteurs. *Mangeclous* tâche alors de faire la lumière sur l'«imposture» propagée par les romanciers et de démystifier ce qu'il prend pour les lieux communs de l'amour passion. En même temps il attaque tout l'art littéraire qu'il accuse de la création et de la prolifération du mensonge. D'après *Mangeclous*, l'histoire des amants russes incarne le mythe impie et païen de l'amour-passion. Cependant, la référence transtextuelle employée par *Mangeclous* s'éloigne d'un simple commentaire (donc de la métatextualité, selon la terminologie de Genette) pour devenir une transformation hypertextuelle.

(...) Ah, messieurs, que vienne un romancier qui explique enfin aux candidates à l'adultère et aux fugues passionnelles qu'un amant ça se purge! Ah, qu'il vienne, le romancier qui montrera le prince Wronsky et sa maîtresse adultère Anna Karénine échangeant des serments passionnés en parlant haut pour couvrir leurs borborygmes et espérant chacun que l'autre croira être seul à borborygmer. Qu'il vienne, le romancier qui montrera l'amante changeant de position ou se comprimant subrepticement l'estomac pour supprimer les borborygmes tout en souriant d'un air égaré et ravi! (...) [M: 453].

D'après Judith Kaufmann (Kaufmann 1997: 203) la reprise mangeclousienne du roman russe serait «un résumé humoristique parodique». Denise Goitein-Galperin (Goitein-Galperin 1982: 142) et Philippe Zard (Zard 1995: 766) y voient une parodie tandis que Claire Stolz emploie le terme de travestissement (Stolz 234: 401). De notre

* Les sigles se trouvent à la fin d'article.

point de vue, la transformation du livre de Tolstoï par Mangeclous se situe au croisement de plusieurs des catégories hypertextuelles répertoriées par G. Genette dans *Palimpsestes*. Avant de travestir l'hypotexte, le héros cohénien le falsifie et réclame sa réécriture transtylisée et transvalorisée. Mais là où sa critique porte sur l'art même du roman, le discours mangeclousien relève également de la métatextualité, sa critique étant à la fois éthique et esthétique et visant non seulement le livre de Tolstoï mais toute la littérature européenne (et par conséquent «gentille»). La refonte du roman de Tolstoï se place donc au niveau structural à la charnière entre la parodie et le travestissement, et au niveau fonctionnel paraît appartenir d'abord aux deux régimes: satirique et ludique (Genette: 45). Cependant sa classification dans un des trois régimes – ludique, satirique ou sérieux – dépendra de la perspective lectorale, elle pourra changer et subir la recatégorisation au cours de la redécouverte transtextuelle autographe de l'oeuvre.

Comme l'a déjà démontré Denise Goitein-Galperin (Goitein-Galperin 1982: 142-144), la vulgarisation du registre que propose Mangeclous vise à démasquer le faux idéalisme de la passion gentille, dont le roman de Tolstoï est pour lui le porte-parole, et à libérer la relation humaine des faux-semblants trompeurs. Après avoir fait cet appel au romancier qui devrait écrire la «vraie» histoire de Karénine, Mangeclous procède à la transformation du roman de Tolstoï en dressant la scène où le prince Wronsky «qui a mangé trop de melon et bu trop d'eau glacée» [M: 453], s'enferme dans la bibliothèque pour ses besoins physiologiques, tout en prétendant qu'il est pressé d'y aller composer la «poésie à vers». La satire commence donc par la «profanation» du lieu symbolique – la bibliothèque transformée en latrine. Nous trouvons intéressant de citer ici l'interprétation de la scène proposée par Denise Goitein-Galperin:

L'expression 'poésie à vers' est piquante et significative, à double et même triple sens, les vers étant identifiés d'une part aux excréments produits par le prince, assis sur son képi dans la bibliothèque, et, fréquemment dans l'oeuvre de Cohen, à la décomposition du corps (le squelette rongé par les vers). On voit par-delà la farce scatologique, l'identité établie entre la création littéraire, le produit excrémental et la hideuse vision de la mort [Goitein-Galperin 1982: 143].

Mangeclous dénonce le manque de réalisme dans la présentation de la passion et en même temps fustige l'exaltation de l'adultère dans la littérature des Gentils. De la critique des romanciers tel que Tolstoï il passe à un éloge de l'amour-antipassion opposé à l'idéalisme romanesque.

Mensonge, mensonge, l'amour est fait de mensonge! Supposez que cette maudite Anna qui a lâché son joli petit enfant pour fuir avec le dévastateur de melons, supposez que, par un hasard extraordinaire, elle ait surpris pour la première fois son prince Wronsky fonctionnant en un certain lieu que mon esprit élégant se refuse à désigner plus clairement! Et bien, croyez-vous qu'elle aurait eu le coup de foudre qu'elle a eu en le voyant au bal, si bien habillé et parfumé et ainsi de suite? Non, messieurs, non! Qu'est-ce que cela prouve? Cela prouve qu'il faut feindre, se retenir, n'être pas naturel, jouer la comédie pour que l'amour naisse! Et si, à sa première rencontre avec ce Wronsky elle l'avait entendu venter et pétarader involontairement – ce qui arrivait à ce Wronsky, je le jure! – serait-elle

tombée amoureuse? Non! Mille fois non, messieurs! Alors, quelle valeur accorder à un sentiment si fragile qu'un léger vent suffit à l'abattre et le flétrir? (...) En résumé, messieurs, à bas la passion soi-disant absolue et irrésistible et inéluctable! Et vive le mariage! Voilà ma pensée. Le vrai amour ce n'est pas de vivre avec une femme parce qu'on l'aime, mais de l'aimer parce qu'on vit avec elle (...) Les amours poétiques païennes genre Anna Karénine ce sont des mensonges où il faut parader, ne pas faire certaines choses, se cacher, jouer un rôle, lutter contre l'habitude (...) [M: 454].

Comme nous l'avons observé, le roman de Tolstoï est considéré par Mangeclous en tant qu'un des exemples de toute la littérature européenne nourrie par l'amour «païen» et alimentant le mythe de la passion prétendue «idéale». En attaquant Tolstoï, il dénonce les mensonges de toute la tradition littéraire gentille:

Menteurs, vrais menteurs et empoisonneurs, tous ces écrivains distingués qui montrent leurs poétiques héroïnes buvant et mangeant de manière enchanteresse et croquant d'un air mutin quelques grains de raisin. Et bien, messieurs depuis Homère jusqu'à Tolstoï, les jeunes héros et héroïnes souffrent, surtout s'ils sont beaux, d'une épouvantable rétention. Ils n'en peuvent plus. Il y a plus de trente ans, par exemple, qu'une certaine demoiselle Natacha Rostova boit et l'auteur ne lui accorde pas la permission de se retirer un instant! Tous les amants, toutes les amantes de Shakespeare, de Racine, de Dante n'en peuvent plus de la continence qui leur a été imposée par leurs auteurs. Ils se tordent de douleur, entrecroisent leurs jambes depuis des siècles pour rester convenables (...) [M: 455].

La relecture de *Mangeclous* dans l'optique transtextuelle interne du cycle montre que la pratique hypertextuelle, réalisée à travers le discours du Bey des Menteurs, est à l'origine des nouvelles suppositions interprétatives qui demanderont les références simultanées à deux hypotextes: allographe de Tolstoï et autographe de Cohen (*Belle du Seigneur*). De plus la critique mangeclousienne provoquera un effet spéculaire, l'oeuvre de Cohen étant, avec toute la littérature européenne, la cible de l'attaque.

3. Réminiscence et allusions à *Anna Karénine* dans *Belle du Seigneur*

Même en faisant abstraction de la transformation hypertextuelle du roman de Tolstoï dans *Mangeclous*, le lecteur de *Belle du Seigneur* retrouve sans peine des relations entre l'oeuvre de Cohen et *Anna Karénine*. Ces relations sont de double nature: d'un côté les rares mentions explicites, et de l'autre la transposition du fil principal de la narration d'*Anna Karénine* dans *Belle du Seigneur*.

Une première réminiscence du texte tolstoïen dans l'univers de *Belle du Seigneur* est le nom de la servante d'Ariane – Mariette: la bonne du fils d'Anna porte le même prénom. Par ailleurs, la passion donquichottesque pour les livres constitue un des premiers traits définitionnels d'Ariane qui s'identifie constamment avec les héroïnes littéraires qu'elle affectionne. Il est donc hautement symbolique que son amie de jeunesse soit une étudiante russe de la faculté des lettres. Ariane apprend la langue de sa compagne et elle exprimera ses aveux amoureux, d'abord à Varvara puis à Solal, en russe. Enfin, le titre de l'hypotexte tolstoïen apparaît dans le monologue intérieur d'Ariane du chapitre XVIII:

(...) les dactylos avec ongles vernis et millimètres de crasse dessous et puis leurs conversations qu'elles aiment bien *Madame Bovary* parce que c'est un joli film et puis *Anna Karénine* (...) [BDS: 186].

Cette évocation du titre du film (et en même temps du roman) produit ici l'effet de l'ironie dramatique. Ariane, qui méprise les femmes de plèbe fascinées par les deux films en question, imite en même temps inconsciemment le parcours des deux héroïnes éponymes.

Le nom du restaurant préféré d'Ariane participe également à l'évocation d'un univers «russe» dans la diégèse de *Belle du Seigneur*:

Parfois, le soir venu, un taxi les conduisait au Moscou, le restaurant russe de Cannes (...) [BdS: 712].

Le deuxième type d'allusions se manifeste par la reprise dans les grandes lignes du scénario narratif d'*Anna Karénine* dans le récit de *Belle du Seigneur*. Jennifer Weir a démontré la disposition parallèle des parties des deux textes (Weir 1987: 87):

– la naissance de la passion dans les circonstances semblables (le dancing au Ritz → le bal)

– la liaison des amants provoque leur exclusion sociale
 – le voyage en Italie, la vie solitaire à la campagne (la Belle de Mai → palazzo)
 – les amants coupés du «social» s'enfoncent dans les crises d'ennui, de jalousie et de sado-masochisme psychique.

La théâtralité des amants dénoncée par Mangeclous («jouer la comédie pour que l'amour naisse» – M: 454) concerne aussi bien les héros de Tolstoï que ceux de Cohen.

Par ce réseau de traces intertextuelles s'établit une analogie entre les deux couples romanesques: Solal – Ariane et Wronsky – Anna. Cependant toute l'ampleur de la signification de ces relations n'émergera qu'à travers la relecture, on l'a dit, transtextuelle interne de *Belle du Seigneur* dans le cycle. Pour cette raison, nous devons revisiter l'hypotexte autographe que constitue *Mangeclous*.

4. De la transformation hypertextuelle à la mise en abyme

Le lecteur de *Belle du Seigneur* se référant simultanément au roman russe et à sa refonte mangeclousienne ne manque pas de s'apercevoir qu'Ariane ressemble plus à l'Anna recréée par le Bey des Menteurs qu'au vrai personnage tolstoïen. Les scènes grotesques dressées par Mangeclous se font alors voir comme la prolepse comique de l'action de *Belle du Seigneur*, et par conséquent comme une sorte d'autoparodie du cycle. L'obsession de la perfection corporelle («les borborygmes» et les besoins physiologiques que l'héroïne veut constamment dissimuler) rappelle déjà presque explicitement le tableau des amants «sublimes» peint par Mangeclous. De même les écrivains évoqués par Mangeclous en tant que créateurs du mythe du faux amour – passion – Dante, Shakespeare, Racine, Tolstoï – habitent le monde imaginaire d'Ariane. Le lecteur de *Belle du Seigneur*, relisant le roman à travers *Mangeclous*, se rend compte que le portrait des amants tolstoïens, dressé par le Valeureux est finalement celui des amants de Cohen – Ariane et Solal. La découverte de cette double relation transtextuelle allographe et autographe (*Mangeclous – Anna Karénine / Belle du Seigneur – Mangeclous*) provoque la recatégorisation du régime sous lequel est située la transformation mangeclousienne: le procédé apparu d'abord comme ludique

devient sérieux. Le discours de Mangeclous, bien que parodique, est considéré à partir de ce moment en tant qu'annonce de la tragédie solalienne, et le Bey des Menteurs laisse ainsi apparaître sous son masque de clown sa figure de prophète. D'autre part, Mangeclous se fait voir comme *alter ego* de Solal. Denise Goitein-Galperin remarque que Mangeclous en tant que double de Solal «ponctue les étapes importantes de la carrière du héros, soit par sa présence soit par ses commentaires, remplissant pour Solal une fonction de miroir, à la fois déformant et fidèle» (Goitein-Galperin 1983: 142-143). Ainsi le lecteur est-il porté à voir un lien mystique et mystérieux unissant le beau et grave Solal, «un vrai Don Juan» qui se transforme en Messie, avec son cousin burlesque. Ce lien se fait encore plus manifeste et plus polysémique dans la lecture des discours de Solal. Les propos de Solal sont alors vus en tant qu'une trans-tylisation du discours mangeclousien du roman antérieur. Dans le discours adressé à Ariane (ch. XXXV), par exemple, Solal condamnant l'amour-passion appuyé sur le culte de la beauté charnelle se sert des mêmes références littéraires que Mangeclous (*Roméo et Juliette* et *Anna Karénine!*), dénonce les mêmes impostures en employant des termes presque identiques à ceux de Mangeclous qui transformait *Anna Karénine* et le lecteur détecte alors dans les paroles de Solal la citation des propos de son cousin bouffon.

Et pourtant il n'y a rien de plus grand que le saint mariage, alliance de deux humains unis non par la passion qui est rut et manège de bêtes et toujours éphémère, mais la tendresse, reflet de Dieu. Oui, alliance de deux malheureux promis à la maladie et à la mort, qui veulent la douceur de vieillir ensemble et deviennent le seul parent l'un de l'autre. «Ta femme, tu l'appelleras frère et soeur», dit le Talmud. (Il s'aperçut qu'il venait d'inventer cette citation et enchaîna en douce). En vérité, en vérité, je vous le dis, l'épouse qui presse le furoncle du mari pour en faire tendrement sortir le pus, c'est autrement plus grave et plus beau que les coups de reins et sauts de carpe de la Karénine. Louange donc au Talmud et honte aux adultères, raffoleuses de vie animale et qui filent vers la mer, le feu sous les jupes. Oui, animale, car l'Anna aime le corps de l'imbécile Wronsky et c'est tout, et toutes ses belles paroles ne sont que vapeurs et dentelles recouvrant de la viande. Quoi, on proteste, on me traite de matérialiste? Mais si une maladie glandulaire avait rendu Wronsky obèse, trente kilos de graisse sur le ventre c'est-à-dire trois cents plaques de beurre sur le ventre, de cent grammes chacune, serait-elle tombée en amour à leur première rencontre. Donc viande, et qu'on se taise! (...) [BdS: 360-361].

Le voisinage de la pseudo-citation du Talmud avec les paroles empruntées inconsciemment par Solal à son cousin attribue un nouveau statut à la comédie mangeclousienne dans le contexte de *Belle du Seigneur*. Dans ses discours, Solal associe constamment à la bestialité primitive le culte de la force qui, d'après lui gouverne l'amour-passion.

Force, force, elles n'ont que ce mot à la bouche. Force qu'est-ce en fin de compte sinon le vieux pouvoir d'assommer le copain préhistorique au coin de la forêt vierge d'il y a cent mille ans? Force, pouvoir de tuer (...) Lisez les annonces de ces demoiselles de bonne famille, présentant bien, avec espérances directes et prochaines, comme elles disent. Lisez et vous verrez qu'elles veulent un monsieur non seulement aussi long que possible, mais encore énergique, ayant du caractère, et elles font des yeux émerveillés, comme si c'était beau et grand alors qu'en réalité c'est répugnant (...) [BDS: 362].

Et lors de son expérience dans les caves de Berlin (chapitre LIV) Solal entend la même dénonciation de la force et de la bestialité, mais cette fois-ci ces deux vices sont présentés explicitement comme attributs du nazisme. La naine Rachel parlant des Allemands utilise presque le même vocabulaire que Solal qui s'attaquait à l'adoration féminine de la beauté et de la force physique:

Les Allemands sont un peuple effrayant, effrayant, effrayant! hurla-t-elle soudain de toutes ses forces. Mais il n'y a que nous qui le sachions! Des bêtes, des bêtes, ils sont des bêtes! Ils aiment tuer! Oui, mon cher, habillés en hommes, mais des bêtes! (...) C'est parce qu'ils détestent notre Loi! Ils sont des bêtes, ils aiment les forêts et les sauts dans les forêts, comme les bêtes vraies qui se cachent derrière l'arbre et te sautent à la nuque, han! Nous, il y a deux mille ans, nos prophètes! Eux, il y a deux mille ans, des casques avec des cornes de bêtes! (...) [BdS: 502-503].

Au moment où Solal redécouvre sa vocation messianique, il s'élève contre l'adoration de la force qui, pour lui, est à la fois l'emblème de l'amour «à la Karénine» et du fascisme:

Et voici, debout sous le soupirail devant quoi défilaient les bottes allemandes, revêtu de l'ample soie de prière, soie barrée de bleu, soie à franges venue d'un auguste passé, couronné de tristesse, le roi au front sanglant leva haut la sainte Loi, gloire de son peuple, la présenta aux adorateurs de la force, de la force qui est pouvoir de meurtre, l'appuya contre les barreaux devant lesquels, mécaniques et victorieux, défilaient au pas de parade les jeunes espoirs de la nation allemande, tous chantant leur joie du sang juif versé, fiers d'être forts, forts d'être nombreux, salués par les filles suantes à nattes blondes, bras niaisement levés, grosses sexuelles excitées par tant de virilités bottées [BdS: 514].

De retour auprès d'Ariane, Solal ne cesse de considérer leur union passionnelle comme «une existence animale» [BdS: 718]. Au sommet de la crise, il va traiter sa bien-aimée, la nouvelle «Karénine» de fasciste puisqu'elle est fascinée par la beauté corporelle. Et à nouveau, le vocabulaire qui servait à peindre «les grosses sexuelles» allemandes est appliqué à l'amante de Solal – la belle «aryenne» – Ariane:

Donc ce n'est pas moi que tu aimes, mais un homme, et beau par-dessus le marché (...) Et tu m'as dit aussi que les bottes m'allaient bien! Excitées toutes par les bottes! Les bottes, vigueur, gloire militaire, victoire du fort sur le faible, toute la gorillerie chérie! Adorateurs de la nature et de sa sale loi que vous êtes tous, vous autres! Mieux encore, pour cette païenne, les bottes évoquent la puissance sociale! (...) Bref, elle est toute cuite pour être fasciste, l'adoratrice des bottes! (...) Est-ce que je suis fou, est-ce que je déraile avec mon histoire d'adoration animale de la force, de la force qui est pouvoir de tuer? Mais non, je la revois, oui, vous, oui, toi, je la revois si troublée et respectueuse devant la cage du tigre (...) Toujours la sale adoration du pouvoir de tuer, la sale adoration de la sale virilité! (...) [BdS: 778-780].

Enfin, dans son grand monologue intérieur du chapitre XCIV, Solal bâtit tout un système axiologique basé sur le clivage entre la Nature (la loi de la force qui gouverne la sexualité et le nazisme) et l'Antinature (la Loi biblique). Ainsi la condamnation de l'amour «à la Karénine» initiée par Mangeclous se mue-t-elle en dénonciation de la «loi de la nature» exaltée par les nazis. Dans cette perspective, la comédie mangeclousienne se recatégorise en prophétie tragique de l'histoire de Solal-Israël. Et le discours vu comme bouffon au premier abord démontre dans le cadre transtextuel interne sa gravité visionnaire.

5. Une seconde transformation hypertextuelle dans *Les Valeureux* et la mise en abyme proleptique/analeptique

La complexité des rapports à la fois transtextuels auto- et allographes dans l'oeuvre cohénienne ira encore plus loin. Dans le dernier roman – *Les Valeureux* (1969) – Solal n'est que le héros-absent et Cohen y met au premier plan les aventures des cinq cousins, d'abord à Céphalonie puis en Europe. Cette fois-ci, Mangeclous s'attaque de nouveau au roman de Tolstoï en racontant la «véridique histoire d'un certain Wronsky et d'une dame Anna Karénine, épouse légitime d'un vieux commissaire de la police du tsar, et comment celui-là séduisit celle-ci» [V: 890]. Le «recteur de l'Université Supérieure et Philosophique de Céphalonie» choisit pour thème de son premier cours la séduction à l'euro péenne et l'histoire de Karénine qu'il falsifie de nouveau à sa guise, doit y servir d'illustration. Pourtant le lecteur revisitant *Les Valeureux* à travers le prisme du cycle ne manquera pas de voir dans la version «véridique» des aventures des amants (chapitre XIII) la reconstruction fidèle de l'action de *Belle du Seigneur*. À partir de cet instant, il faut remarquer qu'au niveau diégétique l'action des *Valeureux* se situe avant *Belle du Seigneur*. Mangeclous en racontant les histoires de Karénine et de Wronsky anticipe sur celles de son cousin Solal et d'Ariane. Si on prend alors en considération le temps de l'histoire, la mise en abyme aura une portée proleptique, par contre, en examinant la question du point de vue du temps du récit, la mise en abyme dans *Les Valeureux* est analeptique.

De plus, les discours solaliens de *Belle du Seigneur* relus à travers *Les Valeureux* peuvent être traités comme transtylisation et transfocalisation du cours de Mangeclous. Solal en séduisant Ariane faisait en même temps la dénonciation sévère de la séduction. Il exposait d'abord de manière méthodique les deux «convenances» préalables à la séduction: «la physique et la sociale» [BdS: 357] pour passer ensuite à l'analyse critique des onze «manèges»:

1. «Premier manège, avertir la bonne femme qu'on va la séduire» [BdS: 357]
2. «Deuxième manège, démolir le mari» [BdS: 358]
3. «Troisième manège, la farce de poésie» [BdS: 358]
4. «Quatrième manège, la farce de l'homme fort» [BdS: 361]
5. «Cinquième manège, la cruauté» [BdS: 371]
6. «Sixième manège, la vulnérabilité» [BdS: 382]
7. «Septième manège, le mépris d'avance» [BdS: 382]
8. «Huitième manège, les égards et les compliments» [BdS: 383]
9. «Neuvième manège, proche du septième, la sexualité indirecte» [BdS: 384]
10. «le dixième manège est justement la mise en concurrence» [BdS: 386]
11. «Et maintenant elle est mûre pour le dernier manège, la déclaration» [BdS: 386].

Alain Schaffner (Schaffner 1995: 83-102) et Denise Goitein-Galperin (Goitein-Galperin 1995: 103-124) examinent de façon détaillée les rapports entre les «manèges» selon Solal et les manœuvres» selon Mangeclous, ainsi que l'exposition parallèle de «convenances» dans *Belle du Seigneur* et des conditions» de séduction dans *Les Valeureux*. En ce qui nous concerne, ces relations internes dans les romans co-

héniens provoquent encore une fois un effet spéculaire bien complexe. Plusieurs facteurs concourent à faire du discours de Solal une mise en abyme (pour l'instant sans dimension transtextuelle). Solal séduisant Ariane lui parle de la séduction, chaque «manège» étant suivi de longues considérations et exemples qui sont soit des analepses soit des prolepses de l'action dans *Belle du Seigneur*. D'autre part, comme nous l'avons déjà observé, les propos de Solal font implicitement appel au cours du «recteur» céphalonien. Celui-ci expose également le problème en deux parties: les conditions préalables à la séduction («convenances» chez Solal) et cinq manoeuvres (qui correspondent aux onze «manèges» de Solal). Mais dans le discours mangeclousien, ces réflexions théoriques sont attribuées à Wronsky tentant de séduire la «charmante Anna Karénine». Si le lecteur identifie le couple tolstoïen avec Solal et Ariane de *Belle du Seigneur*, les deux discours peuvent être encore traités comme des autopastiches (les paroles de Wronsky imitant celles de Solal ou du narrateur de *Belle du Seigneur*) tantôt ludique tantôt sérieux (le régime ludique de la première lecture est recatégorisé en sérieux dans la perspective transtextuelle autographe).

– Il [Wronsky] descendit donc de sa fougueuse monture et se dissimula derrière un arbre, à deux mètres de sa future victime [Anna], l'observant sataniquement sans être vu! (...) Il réfléchit pendant une heure de temps tout en lissant ses longues moustaches cirées et enfin il se dit: «Non, soyons prudents, elle est vertueuse puisqu'elle lit un livre sérieux, c'est donc la séduction lente et soignée à cinq manoeuvres qui s'impose! (...) Mais voyons un peu, est-ce que sont réunies les sept conditions préalables, indispensables à la réussite des cinq manoeuvres susdites? Examinons-les l'une après l'autre, se dit l'excommunié (...) [V: 891].

Les sept conditions sont les suivantes:

1. «En tout cas, la première condition est acquise, à savoir que la femme doit être en possession d'un époux. En effet, cette Anna-là est mariée à son Karénine depuis sept ans, et en conséquence elle le déteste sûrement» [V: 891].
2. «La deuxième condition préalable est également acquise», murmura ensuite l'homme de noirceur derrière son cyprès. «Cette femme est noble et vertueuse (...)» [V: 892].
3. «Ensuite, cet affreux constata avec plaisir que la matinée était belle et chaude, et il ricana derrière son arbre que la troisième condition préalable était acquise, vu la douce température! (...)» [V: 892].
4. «La quatrième condition préalable dont l'infâme, courbé en sa cachette, se frotta les mains fut que l'Anna qu'il observait avec l'oeil de faucon surveillant la colombe, fut que l'Anna, dis-je, était toute rose en son visage, abondante en vitamines et en certaines petites substances scientifiques que nous autres médecins appelons hormones, bref en santé suprême, condition préalable également indispensable!» [V: 893].
5. «La cinquième condition préalable est que ma future victime soit bien habillée car elles sont vanteuses et peu propices à l'amour si elles se jugent mal vêtues ou avec un col qui fait des plis car alors elles sont désespérées ne se sentant pas sublimes, elles sont même d'une froideur terrible et ne veulent rien savoir de l'homme! (...)» [V: 893].
6. «Quant à la sixième condition, se dit ce vaurien, elle me concerne personnellement, à savoir que le séducteur doit être d'agréable apparence» [V: 893].
7. «La dernière et septième condition préalable, indispensable pour parvenir à la faire mon esclave de lit, est la convenance mondaine, à savoir que j'ai une bonne situation, étant prince et chambellan, et je m'arrangerai pour faire savoir que je vide les cuvettes des débarbouillages du tsar, ce qui l'impressionnera fort» [V: 897].

Le lecteur abordant *Les Valeureux* après avoir connu *Belle du Seigneur* s'aperçoit sans peine que la situation de Karénine et de Wronsky est le reflet fidèle de celle d'Ariane et de Solal. Philippe Zard, dans son article sur le donquichottisme des personnages cohéniens (Zard: 1992: 58-59), démontre que même les détails chronologiques de l'histoire de Karénine selon Mangeclous sont analogues au déroulement de l'action dans *Belle du Seigneur*. Par ailleurs, au niveau discursif, les propos du Bey des Menteurs et de Solal se révèlent en plusieurs lieux presque identiques (p.ex. les métaphores de «babouins» et de «gorilles», l'isotopie de l'animalité, de la viande, «les borborygmes», les mêmes évocations de Bach, de Mozart, de Racine). Les manoeuvres selon Mangeclous couvrent, en fin de compte, à peu près le même contenu que les «manèges» de Solal, et reflètent l'action de *Belle du Seigneur*:

- 1) «la première manoeuvre, dite des goûts communs» [V: 899]
- 2) «la deuxième manoeuvre, dite des moralités rassurantes» [V: 901]
- 3) «la troisième manoeuvre de séduction, dite de l'amitié décente et grandissante, dont la durée est habituellement d'un tiers de mois» [V: 902].
- 4) «la quatrième manoeuvre (...) du mijotage» [V: 911].
- 5) «la cinquième et dernière manoeuvre qui commence, la manoeuvre dite du gril et de l'explosion» [V: 912].

Du fait que les «sept conditions» et les «manoeuvres» résument finalement l'action de *Belle du Seigneur*, ce procédé transtextuel pourrait être qualifié également de concision [Genette: 331] autographe.

Par ce jeu constant des miroirs déformants et transformants les textes cohéniens invitent à des relectures réinterprétatives et recatégorisantes. Nous devons cependant signaler que la lecture proposée dans la présente étude n'est qu'une des plusieurs possibles, étant donné que les quatre romans peuvent également fonctionner hors du contexte du cycle engendrant ainsi des significations et des interprétations profondément différentes.

SIGLES

[BdS] – *Belle du Seigneur*, [M] – *Mangeclous*, [S] – *Solal*, [V] – *Les Valeureux*

BIBLIOGRAPHIE

ROMANS DE COHEN ET DE TOLSTOÏ

- Cohen A. (1986), *Belle du Seigneur*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris.
 Cohen A. (1993), *Oeuvres*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris.
 Tolstoï L. (1960), *Anna Karénine*, trad. par Mongault H., Librairie Générale Française.

OUVRAGES SUR ALBERT COHEN

- Goitein-Galperin D. (1982), *Visage de mon peuple*, Nizet, Paris.
- Goitein-Galperin D. (1995), *Deux discours de séduction: «Manèges» et «Manoeuvres»*, Cahiers Albert Cohen No 5, septembre 1995, pp. 103-124.
- Kaufmann J. (1995), *Portrait de Mangeclous en lecteur recalçant*, Actes de Colloque International du Centenaire d'Albert Cohen: Amiens, 6-7 septembre 1995, Roman 20-50, 1997, pp. 203-210.
- Schaffner A. (1995), *La théorie de l'amour dans les romans d'Albert Cohen, un héritage stendhalien?*, Cahiers Albert Cohen No 5, septembre 1995, pp. 83-102.
- Stolz C. (1994), *La Polyphonie dans Belle du Seigneur d'Albert Cohen. Pour une approche sémiostylistique*, thèse de Nouveau Doctorat, sous la direction de M. Molinié, Paris IV.
- Weir J. (1997), *Écriture et réécriture: une lecture des romans d'Albert Cohen*, thèse, The University of New South Wales.
- Zard Ph. (1992), *De Cervantès à Cohen. Donquichottisme et littérature dans l'oeuvre de Cohen*, Cahiers Albert Cohen No 2, septembre 1992, pp. 45-64.
- Zard Ph. (1995), *La Fiction de l'Occident. La figuration romanesque de l'Occident dans des oeuvres de Thomas Mann (Der Zauberberg), Franz Kafka (Der Verschollene, Das Schloss) et Albert Cohen (Solal, Mangeclous, Belle du Seigneur, Les Valeureux)*, (1995), thèse de Nouveau doctorat, sous la direction de M. Chevrel, Paris IV.

OUVRAGES DE THÉORIE LITTÉRAIRE

- Dällenbach L. (1977), *Le récit spéculaire, essais sur la mise en abyme*, Le Seuil, Paris.
- Genette G. (1982), *Palimpsestes*, Le Seuil, (réédition de 1992, coll. Points).